

*Di Benedetto, Matías*

## **Estéticas del montaje: Representaciones de lo andino en la narrativa de vanguardia peruana de los veinte**

---

**Tesis presentada para la obtención del grado de Doctor en Letras**

*Director: Foffani, Enrique Abel*

*Di Benedetto, M. (2018). Estéticas del montaje: Representaciones de lo andino en la narrativa de vanguardia peruana de los veinte. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1633/te.1633.pdf>*

Información adicional en [www.memoria.fahce.unlp.edu.ar](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar)



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

**Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata**

**Estéticas del montaje. Representaciones de lo andino en la  
narrativa de vanguardia peruana de los veinte**

**Matías Di Benedetto**

**Tesis para obtener el título de Doctor en Letras  
Universidad Nacional de La Plata  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Doctorado en Letras**

**Director de la tesis: Dr. Enrique Foffani**

**La Plata, julio de 2018**

# **Estéticas del montaje. Representaciones de lo andino en la narrativa de vanguardia peruana de los veinte**

## **ÍNDICE GENERAL**

### **AGRADECIMIENTOS [4]**

### **INTRODUCCIÓN [5]**

### **1. EL CONTEXTO CULTURAL DE LA DÉCADA DEL VEINTE EN EL PERÚ [26]**

- 1.1. La “Patria nueva” de Leguía [27]
- 1.2. La relación obrero-estudiantil [36]
- 1.3. Asedios teóricos al indigenismo [42]
- 1.4. El indigenismo oficial como retórica paternalista [50]
- 1.5. Mariátegui: hacia una traducción indigenista del socialismo [54]
- 1.6. Desde la sierra, la nación [61]
- 1.7. La ficción moderna del indigenismo [64]

### **2. LA NARRATIVA PERUANA: DEL INDIGENISMO A LA PUESTA EN CRISIS VANGUARDISTA [69]**

- 2.1. El indigenismo literario [70]
- 2.2. La dualidad de los narradores [78]
- 2.3. Los desarreglos del cosmopolitismo [86]
- 2.4. Las transformaciones del “viejo realismo” [91]

### **3. LA NARRATIVA DE VANGUARDIA PERUANA [97]**

- 3.1. Las islas de la vanguardia latinoamericana [98]
- 3.2. La técnica y el imaginario [109]

### **4. *ESCALAS* (1923) DE CÉSAR VALLEJO: DEL ENCIERRO AUTÓCTONO A LA APERTURA COSMOPOLITA [123]**

- 4.1. Una melografía contrapuntística [124]
- 4.2. Un germen del cine en la literatura [127]
- 4.3. Vida y derecho [131]
- 4.4. El proyectil poético [136]
- 4.5. La “inarmónica armonía” de la narración vanguardista [139]
- 4.6. Figuraciones de lo animal [143]

- 4.7 Campo y ciudad [147]
- 4.8 Alteraciones del sensorio andino [151]

## **5. *CCOCA* (1926) DE MARIO CHABES: LA FERTILIDAD DE LOS SABERES MARGINALES [155]**

- 5.1. Chabes y la vanguardia (argentina) [156]
- 5.2. Citas de la historia [160]
- 5.3. La coca: materia prima de la ficción [166]
- 5.4. Contra los discursos higienistas [174]
- 5.5. Una narrativa de la “Selva” [176]
- 5.6. La reversibilidad textual: una nueva forma de leer la cultura andina [179]

## **6. LAS NARRACIONES GERMINALES DE *EL PEZ DE ORO* DE GAMALIEL CHURATA [183]**

- 6.1. Breve bosquejo de la vida de Gamaliel Churata [184]
- 6.2. “El kamili” y “Mama Kuka”: el montaje como fármaco del discurso [191]
- 6.3. “Trenos del chio khorí”: la muerte como ficción occidental [207]
- 6.4. “El gamonal”: entre el relato y el panfleto [213]
- 6.5. “Tojiras” o la escritura “en indio” [220]

## **7. *LA CASA DE CARTÓN* (1928) DE MARTÍN ADÁN: RETRATO DEL POETA ADOLESCENTE [227]**

- 7.1. Adán, un “cirujano de la palabra” [228]
- 7.2. Una cartografía (sentimental) de lo moderno [230]
- 7.3. Martín Adán: el origen de un nombre [239]
- 7.4. Barranco: una biografía vanguardista [245]
- 7.5. Ramón y el fracaso de la poesía [255]

## **8. *EL AUTÓMATA* (1930) DE XAVIER ABRIL: CUERPO Y UTOPIA ANDINA [268]**

- 8.1. Xavier Abril, el “poeta ultra avanzado” [269]
- 8.2. Un surrealismo en clave andina [279]
- 8.3. El cadáver de la novela [286]
- 8.4. El cuerpo del autómata: la germinación de la utopía andina [290]

## **CONCLUSIONES [304]**

## **BIBLIOGRAFÍA [319]**

## AGRADECIMIENTOS

Mis agradecimientos a nivel institucional van dirigidos, primero, a la UNLP, institución que sostuvo con dos becas de investigación las condiciones materiales necesarias para llevar a cabo esta tesis doctoral. Y segundo, a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de La Plata, en donde me formé y me sigo formando, siempre conciente de que en la defensa de la educación pública radica una de las claves de la emancipación de los pueblos.

A los integrantes de la Cátedra de Literatura Latinoamericana II, Teresa, Alejo y Florencia, quienes desde el comentario y la reflexión crítica me fueron mostrando las maravillas de lo latinoamericano. De la misma manera, a aquellos latinoamericanistas que con su aporte, quizás pasajero para ellos, fortificaron con ahínco mis ideas: Julio Ramos, Mauro Mamani Macedo, Mónica Bernabé, Pablo Montoya, Susana Zanetti, Martin Lienhard, Dorian Espezúa Salmón.

A mi director Enrique Foffani, por su amistad, paciencia, claridad, capacidad y “prepotencia de trabajo”, cualidades elementales sin las cuales estas páginas no habrían podido ofrecer nada de lo que ofrecen.

A mis padres, Rosa y Vicente, siempre dispuestos a enseñarme las ganancias del esfuerzo pero así también de la alegría ineludible. A mi abuela Elsa, quien nunca supo que estuvo haciendo en esta ciudad todos estos años ni a qué se dedica su nieto pero al que nunca le mezquinó un interés genuino por escucharlo.

A mi hermano Sergio, el oído más agudo de todos.

A Lucrecia, mi compañera y lectora tenaz, por las risas y el aliento en los momentos en los que el horizonte parecía cada vez más lejos.

A Samanta y Emilio, por la poesía.

A Rocco y a Marlene, confidentes de las reflexiones más absurdas y también de las más perspicaces.

Y al recién llegado Tulio, por los recreos mamadera en mano.

# Estéticas del montaje: representaciones de lo andino en la narrativa de vanguardia peruana de los veinte

## Introducción

“Quien no puede imaginar el futuro, tampoco puede, por lo general, imaginar el pasado.”  
José Carlos Mariátegui, “Heterodoxia de la tradición”, p. 79

“Más aleccionante me parece mostrar la continuidad de la línea de *outsiders*, retrayéndola a la nueva generación de ellos que aparece en los años veinte, quienes construyen una obra breve dentro de las líneas menos practicadas por el vanguardismo y que sólo será recuperada por las generaciones posteriores o que incluso se halla aún suspendida, a la espera de su apuesta al futuro que todavía no se ha cumplido.”  
Ángel Rama, *Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)*, p. 137

La presente investigación doctoral emprende el análisis de una serie de problemáticas ligadas a la emergencia de una narrativa de vanguardia durante la década del veinte en el Perú, período que dentro de los estudios de la historiografía literaria latinoamericana adquiere importancia en tanto etapa de inflexión de los fenómenos artísticos de vanguardia. La presencia de una narrativa de ruptura que privilegia las novedades técnicas y procedimentales se vuelve insoslayable a la hora de iluminar las transformaciones operadas en el seno de una tradición narrativa que centraba sus esfuerzos siguiendo los protocolos estéticos del realismo histórico.

Este conjunto de textos, representantes del llamado “polo cosmopolita” (1995: 76) de la literatura latinoamericana según Rama<sup>1</sup>, promueven una toma de posición específica con respecto a las implicancias que conlleva la visibilidad tanto del indio como de su propio imaginario, en el contexto de una incipiente modernización no sólo literaria sino que también de las estructuras económicas y sociales de Perú. A

---

<sup>1</sup> El enfoque historicista con que Rama ofrece una interpretación del fenómeno vanguardista establece un evidente vínculo con el concepto de transculturación narrativa. La relación entre ambas nociones se consolida a partir de dos artículos de 1973 y 1974: “Las dos vanguardias” (1995) y “Los procesos de transculturación narrativa” (1986).

contramano de las propuestas literarias típicas de un indigenismo cuya centralidad en el campo cultural de la época resulta evidente, las mencionadas textualidades rupturistas se configuran en virtud de una dinamización creativa de los materiales autóctonos. El universo indígena, en este sentido, deja de ser mero referente (Escajadillo 1989 y Cornejo Polar 1982) para incorporarse a las formas literarias mediante un despliegue de procedimientos narrativos propios de la vanguardia.

La presencia del referente indígena en las textualidades cosmopolitas va a estar mediada por una participación decisiva del aspecto técnico del trabajo literario, específicamente del método del montaje. A propósito de esta cuestión, la clave de bóveda de los esquemas estéticos de las narraciones de vanguardia estudiadas, es llevar adelante ese “mostrar por montaje” que Georges Didi-Huberman describe como particularísimo elemento de toda una generación de pensadores: Simmel, Freud, Warburg, Bloch, Eisenstein. En ellos, al igual que en los narradores vanguardistas, el montaje aparece como “un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del “desorden del mundo”. Firmaría nuestra percepción del tiempo desde los primeros conflictos del siglo XX: se habría convertido en el método moderno por excelencia” (Didi Huberman 2008: 98). Por consiguiente, no resulta llamativo el comentario que realiza Bloch con respecto a este mecanismo compositivo al asociarlo con la “forma de la revista”, la cual se presenta como “una improvisación pensada, *un escombros de la coherencia agrietada*, una sucesión de sueños, aforismos, de consignas entre las que, en el mejor de los casos, una afinidad electiva espera instaurarse transversalmente” (2008: 99-100, el subrayado es nuestro). Se alcanza, supeditado a este mecanismo, un trabajo literario destinado a mostrar las interrelaciones que el montaje suscita, de qué manera confecciona un modelo de legibilidad basado en lo heterogéneo, teniendo como objetivo el relevamiento de las obturaciones que sufre el aparato sinestésico en el seno de la sociedad moderna.

Es decir, y esta es una de las diferencias fundamentales que se establece con las narraciones realistas, el mundo indígena resulta interpelado mediante no un enfoque verticalista que sostiene una visión dogmática del indio, sino que más bien se recurre a una exploración basada en el cosmopolitismo de la forma que no deja al margen al

indio. Así, el papel de lo indígena en lo moderno configura una ruta de acceso hacia la modernización literaria y que para ello se remonta a los elementos propios de las culturas internas (Mariátegui 2004). Los objetivos de nuestra tesis tienen como primera intención metodológica estudiar la prosa de vanguardia en la literatura peruana de los veinte, tarea crítica que responde a un intento de solventar el vacío teórico-crítico que los estudios literarios latinoamericanos le han aplicado a dicho eje temático. Puesto que, si bien existe una masa crítica considerable acerca del tema en cuestión, se trata de trabajos críticos generales y panorámicos (Achugar y Verani, Corral, Niemeyer, Pérez Firmat, Burgos). Pocos logran focalizar la prosa de vanguardia en su relación con el área andina-peruana y con el imaginario de lo andino que tiene asidero en la narrativa rupturista de la década del veinte. De ese objetivo principal de nuestra investigación se desprenden dos objetivos específicos. Uno de ellos se orienta al abordaje crítico de un texto de características esenciales para nuestro trabajo como lo es *Coca* (1926) de Mario Chabes. Recuperado por nosotros de la Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, este texto no ha sido concretamente estudiado por la crítica literaria especializada, razón por la cual nos parece insoslayable ponerlo en circulación y estudiarlo en virtud de la exposición de nuestros problemas teórico-críticos. *Coca* es un ejemplo más que contundente de la tensión entre la narrativa de vanguardia y los saberes andinos entendidos como el conjunto de disciplinas y epistemes que amalgaman diversas categorías como: proceso identitario, mitologías, cosmovisiones, ideologías, concepciones del arte y, por supuesto, la categoría de imaginario<sup>2</sup> que subsume, como veremos, muchas de las nociones mencionadas.

Además, consideramos como objetivo específico la incorporación de un conjunto de textos anteriores a la publicación de *El pez de oro* (1957) de Gamaliel Churata<sup>3</sup>, en los cuales podemos encontrar en germen una serie de estrategias

---

<sup>2</sup> Con la intención de delimitar de manera eficaz el uso de este concepto, remitimos a la definición ya clásica de Castoriadis, según la cual el “imaginario social” se trata de un “magma de significaciones imaginarias sociales” encarnadas en instituciones. Como tal, regula el decir y orienta la acción de los miembros de esa sociedad, en la que determina tanto las maneras de sentir y desear como las maneras de pensar. En *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets, Bs. As, 2013.

<sup>3</sup> Helena Usandizaga hace mención en su artículo “*El pez de oro* de Gamaliel Churata en la tradición de la literatura peruana” a detalles argumentales importantes para entender los pormenores del mito del pez de oro: “Como vemos, la obra se estructura en torno a referencias míticas: la historia del Pez de oro o *Khori Challwa* está construida literariamente a partir de historias encajadas en la principal o sólo aludidas, pero resulta



narrativas retomadas por el autor tiempo después pero que ya están presentes en esa década del veinte. La incorporación de este texto al *corpus* seleccionado se sustenta en dos motivos: por un lado porque ha sido, efectivamente, poco estudiado en referencia a su concepción durante la década del veinte, si bien reconocemos que se han incrementado ostensiblemente sus estudios en la última década (de Llano 2009, González Fernández 2009, Mamani Macedo 2012, Bosshard 2014, Espezúa Salmón 2017) y, por otro lado, porque la crítica lo ha analizado siempre como un texto excepcional, sumamente original en su génesis. Sin embargo, nunca se lo ha puesto en relación con este corpus de textos que hemos de denominar narrativa de vanguardia peruana. Nuestra propuesta de abordaje crítico de dichos textos de Churata tiene como objetivo hacer visibles las particularidades compositivas y temáticas que hacen de *El pez de oro* una obra que no debe ser exiliada de esta perspectiva que proponemos ya que su génesis pertenece a la década del veinte (Usandizaga 2009 y Mamani Macedo 2012) Nuestra propuesta consiste en considerar los textos churatianos como antedecentes de *El pez de oro*. Incluso puede pensarse que, un poco macedonianamente, estos textos exigen la lectura de una obra que viene después pero que ya está antes. Buscamos mediante esta propuesta de análisis de las particularidades productivas de los textos de Churata otra manera de leer la historiografía destinada a los fenómenos de vanguardia (Paz 1981 y Foster 2001).

El corpus de textos seleccionados para esta tesis doctoral es el siguiente: *Escalas* (1923) de César Vallejo, *Coca* (1926) de Mario Chabes, las cuatro narraciones de Gamaliel Churata “El kamili” (1928) y “Trenos del Chio Kori” (1929), “El gamonal” (1927) y “Tojrras” (1928) como textos anticipadores y vectorizados hacia la escritura de una obra como *El pez de oro* (1957) que la doxa crítica no duda en ubicar, desde el

---

sorprendente explorar en la materia mítica quechua y aymara, porque encontramos coincidencias, sobre todo en el sentido global de los mitos. El mito que subyace a todo el libro es en efecto el del Pez de Oro; se trata del relato del nacimiento de este hijo mítico engendrado por la unión del *Khori-Puma* con una sirena del lago Titikaka, tras una serie de búsquedas y pruebas que incluyen episodios de canibalismo (tal vez simbólicos, porque el *Khori-Puma* devora a la Sirena y al *Khori-Challwa*, hijo de ambos, aún antes de la secuencia en que se describe su nacimiento (...)) y que acompañan el cambio de era que supone la caída del «Lodo ardiente»”(2009: 158) Sumado a esto, la autora en cuestión da cuenta de que este mito conlleva “huellas” de otros mitos en su estructura narrativa: la lucha de Huallallo Carhuincho, el devorador de niños, o episodios narrados en el manuscrito de Huarochiri, como los que tratan el tema de las aguas y el fuego, o asimismo los referidos a la unión de seres de arriba y seres de abajo.

punto de vista de su génesis, en la década del veinte; *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán y *El autómata* (1930) de Xavier Abril. Enunciamos a continuación, y en virtud de estos objetivos esbozados, una síntesis de las tres hipótesis que hemos planteado para nuestra tesis de investigación y a través de las cuales direccionalaremos nuestro análisis de los textos incluidos en el mencionado *corpus*.

En relación con nuestra primera hipótesis, destacamos la atracción por la técnica como un rasgo clave de este grupo de escritores (Huyssen 2006 y Rama 2008). La narrativa de vanguardia peruana se asienta en la incorporación de un conjunto de prácticas y recursos narrativos que innovan drásticamente el campo cultural peruano como lo son: la fragmentación del discurso, la disolución de las categorías de personaje, de tiempo y espacio, el uso cinematográfico del punto de vista, la puesta en funcionamiento del montaje y del fluir de la conciencia. Nos interesa dar cuenta del impacto modernizador que propicia el relevamiento de dichas técnicas narrativas, gesto que representa las consecuencias de un uso de la tecnología absorbido por las estéticas de vanguardia peruanas.

La incorporación de novedades que trae aparejada la vanguardia histórica como movimiento de renovación estético expone la vacuidad del formalismo a ultranza. Los escritores y artistas del campo cultural peruano abogan entonces por la búsqueda de una expresión genuina, alejada de la mera imitación de modelos importados (Bosi 1991). En particular, la nueva sensibilidad propia de los narradores de vanguardia de la década del veinte se aúna con el conjunto de conquistas formales adquiridas. Estos escritores no dejan de lado ni el “repudio” ni tampoco el “desahucio” que implica la “befa del absoluto burgués” (Mariátegui 1988: 19) sino que, para lograr ese cometido, las técnicas literarias se vuelven netamente necesarias. Si el objetivo de sus manifestaciones artísticas conlleva el corrimiento del arte burgués del centro de la escena para colocar en su lugar un arte cercano a la vida, el conjunto de procedimientos narrativos destinados a generar un corte en la perpetuación acrítica de tendencias literarias se tornan elementos ineludibles para dar cuenta del mencionado “espíritu nuevo” (Mariátegui 1988: 19).

Atentando para ello contra la obra literaria considerada una totalidad orgánica (Bürger 2010), los narradores de vanguardia reconocen la necesidad de incluir, al

interior de sus textualidades, procedimientos disidentes a esa organicidad. De esta manera, para lograr un acercamiento a la historia cultural en el contexto de la modernidad incipiente, estos escritores revisan el pasado en busca de los materiales capaces de dislocar las representaciones históricas domesticadas (Foffani 2008), eso que no logra manifestarse todavía y que permanece “en la entraña oscura de la historia” (Mariátegui 1994: 505). Se trata de una narración cuya importancia radica en la aplicación de su carácter performativo: el efecto inmediato que promueve se traduce en la recuperación de un tiempo pasado que tiene a las poblaciones indígenas como protagonistas. De esta manera, la ficción vanguardista encuentra una forma de abordar ese universo indígena distanciada de los formatos narrativos del indigenismo a través del montaje, novedad técnica por antonomasia, pues este “aparece como operación del conocimiento histórico en la medida en que caracteriza también el objeto de este conocimiento: el historiador remonta los “desechos” porque estos tienen en sí mismos la doble capacidad de desmontar la historia y de montar el conjunto de tiempos heterogéneos” (Didi Huberman 2015:175).

Asimismo, la viabilidad que adquiere el método del montaje en las narraciones vanguardistas nos permite analizar su específica función dentro de las relaciones entre el impacto modernizador y las culturas internas. Nos interesa llevar adelante un relevamiento de este mecanismo compositivo en tanto que proceso de asimilación cultural: por un lado incorpora formas literarias, prácticas y figuras propias del imaginario de lo andino así como, por otro lado, concentra procedimientos cosmopolitas. Se lleva a cabo de esta manera una reunión de las demandas políticas y las derivaciones estéticas propias de la modernidad que tiene como correlato la aproximación a las formas híbridas propuestas por estos autores. Buscamos, en este sentido, analizar de qué manera el montaje funciona como punto de partida (y anticipo) de la definición de un hibridismo cultural en Latinoamérica (García Canclini 2010, Lienhard 2011). En función de esta observación de las particularidades que las narraciones de índole vanguardista cristalizan, adquiere preponderancia el contexto de la modernidad como elemento determinante en lo referido no sólo a las novedades procedimentales sino también al acercamiento a un referente indígena desligado de la mirada condenatoria. La concatenación de fragmentos que el montaje dispone

promueve un abordaje del texto cultural europeo mediante una particular percepción del mismo. En el contraste entre las premisas epistemológicas occidentales y el bagaje de propuestas andinas se hace manifiesta la consideración de la técnica del montaje como instrumento capaz de trascender la simple refuncionalización de sus efectos para erigirse como método de apropiación cultural.

Con respecto a la segunda hipótesis, la idea del montaje pretende enfatizar la atracción de estos autores por los avances tecnológicos que influyen en las maneras de narrar heredadas del realismo. Para acuñar un modelo estético capaz de desarmar el proceso unidireccional entre literatura y realidad inherente a las novelas indigenistas, los escritores aquí convocados subvierten la precisión narrativa que intenta reproducir lo real (Auerbach, Bajtin, Bersani, Lukács). De esta manera, las lógicas del relato mimético destinadas a llevar adelante una composición del mundo lo más fiel posible a su referente se ven desarmadas como consecuencia de la aplicación de una serie de técnicas literarias capaces de transmitir una nueva función de la literatura. Si el narrador propio de la estética realista dosifica las descripciones y el avance del relato, exponiéndose como organizador de la información y así mismo garante de una claridad expositiva, en los textos que conforman nuestro corpus se llama la atención acerca de cómo no es factible “atender y descubrir lo real sin una operosa y afinada fantasía” (Mariátegui 1994: 701). Al respecto, nos interesa poner en cuestión la función que adquiere el principio del montaje en tanto desconfiguración y a la vez fragmentación del régimen mimético de representación: de qué manera suscita tensiones entre la modernización literaria y el pasado de la nación. Postulamos la categoría de “estéticas del montaje” para dar cuenta de ese proceso de desgaste de los protocolos de la mimesis realista que tiene como consecuencia directa la fluctuación del eje de la narración en virtud de la incorporación del mundo indígena que irrumpe en el relato como factor indispensable de la constitución de una literatura peruana moderna.

Consideramos como un núcleo de sentido insoslayable de este tipo de producciones literarias la relocalización y reformulación de los modos representativos y de los dispositivos literarios inherentes al cosmopolitismo (Aguilar 2009), los cuales se tornan operaciones estéticas cuya importancia radica en el

abordaje de la figura del indio. El objetivo primordial de sus peculiares formas de narrar ese referente indígena es la exposición del desacuerdo con las formas de narrar heredadas del indigenismo con tal de no efectuar un restablecimiento de las convenciones sociales que el realismo emprende. Las narraciones de vanguardia de la década del veinte en el Perú proponen una suspensión del sentido tal y como lo proporciona el régimen narrativo del realismo. Mediante la elaboración de un disenso con respecto a esos esquemas formales, a través de prácticas de escritura experimentales, quiebran la visión totalizante de esos relatos miméticos al promover la discontinuidad como matriz productiva de sus ficciones. De esta manera, logran una correspondencia central para sus postulados entre el desmantelamiento de un orden ficcional ligado al realismo con la propuesta de nuevas formas de subjetividad política (Ranciére, García Canclini). Es decir, participan del debate acerca de la conformación de una nación, discusión palpable en dicha década del veinte (Funes 2006, Beigel 2003, Burga y Flores Galindo 1987) mediante la resignificación de un conjunto de recursos literarios cosmopolitas, capaces de incorporar las reivindicaciones del indio desde una óptica moderna (Vich 2000). Al desestimar los efectos de una novela de indios de claro sesgo romántico que ocupa el centro del panorama literario peruano de la época (Cornejo Polar 1982), los narradores vanguardistas incorporan un imaginario de lo andino mediante las novedades técnicas en materia literaria que la modernidad expone (Elmore 1993).

Por último, nuestra tercera hipótesis revisa la presencia de un imaginario de lo andino en estas ficciones, paradójicamente, como instrumental cosmopolita. Estos escritores funcionan como agentes mediadores entre esos materiales andinos y la “ciudad letrada” (Rama 1982). La narrativa de vanguardia peruana expone como una de sus operaciones más llamativas la utilización de un específico imaginario de lo andino a partir del cual recurren a esos saberes, escenarios y sujetos pero otorgándoles un uso estético en tanto materiales simbólicos asociados al universo indígena. En esta investigación se analiza la manera según la cual estas narraciones perfilan un intento de remodelizar la noción de modernidad desde y para Latinoamérica (Lauer 1997, Campuzano Arteta 2017). Así, se hace asequible un acceso a las relaciones entre el proceso de modernización estética cifrado en la ruptura de los

códigos establecidos y en el contrato mimético tradicional y la renovación técnico-social de la época, exhibiendo el comienzo de una conciencia crítica acerca de las condiciones de posibilidad de lo moderno en el Perú. Por lo tanto, en la narrativa vanguardista se efectúa una afirmación de la propia novedad de sus códigos estéticos en conjunto con un relevamiento de los saberes propios del universo indígena. Veremos así de qué manera se combinan los principios compositivos provenientes de las textualidades cosmopolitas con el factor de autoctonía presente en estas narraciones a partir de una poética de la memoria que aúna: [a] rememoración y pasado cultural, [b] la reversibilidad de lo corpóreo colindante con lo animal o vegetal, [c] el desmoronamiento de la subjetividad a partir de una planta sagrada para el mundo andino como la coca, [d] la noción de muerte en el mundo andino vista como crítica a la racionalidad eurocéntrica y [e] la oposición entre el diagrama urbanístico y la proliferación del paisaje serrano.

Resulta productiva, entonces, la tensión que exponen estos textos entre las innovaciones rupturistas asimiladas al interior de sus discursos y la emergencia fragmentaria de un conjunto de saberes andinos, ya que exhiben la polémica dada a nivel nacional entre modernización y culturas internas (Rebasa Soruluz 2017). Nos referimos a la presencia de espacios y sujetos propiamente serranos, a la injerencia de las figuraciones de lo animal así como también la inclusión de lo vegetal en esos discursos, a las reconfiguraciones de nociones tales como las de muerte y alma y a la inclusión de prácticas y saberes ordenados en función de la importancia dada al universo indígena. Por ejemplo, en *La casa de cartón* de Martín Adán una fauna claramente rural denominada “el mundo del corral” (2006: 135) ilustra las metamorfosis a las que se somete a sus protagonistas (Kinsella 1987), dando cuenta de esta manera de la funcionalidad de un procedimiento narrativo propiamente vanguardista como lo es la desestabilización del yo (Chirinos 2003) aunque en este caso apelando a un conjunto de representaciones andinas como trasfondo de su proceso creativo. En *El autómatas* de Xavier Abril, el protagonista de la historia sufre un proceso de germinación que lo lleva a combinarse con materiales provenientes de la naturaleza promoviendo una condensación de materiales orgánicos e inorgánicos en la corporalidad del protagonista (Elguera 2010, Chueca 2013, Lauer 2003).

Asimismo, en las narraciones de Churata se traza una continuación de ese itinerario de manifestaciones del imaginario andino. Apuntando a dos códigos estéticos netamente diferenciados como los son el factor escritural vanguardista y los elementos propios de una cosmovisión andina (Mamani Macedo 2012), tanto las narraciones mencionadas como *El Pez de oro* exhiben en su superficie textual las pruebas de una continua inoculación de elementos americanos, vehículos de transmisión estética de lo andino que no se reducen sólo al léxico quechua y aymara (Espezúa Salmón 2017) sino que también incorpora la mención de un conjunto de saberes provenientes de ese mundo indígena. Un claro ejemplo de dichas representaciones de lo andino es la inclusión del sujeto migrante proveniente de la sierra en estas narraciones de vanguardia. Sujetos que circulan por el escenario urbano representando de esta manera las tensiones vigentes entre campo y ciudad al interior de las narraciones. César Vallejo en *Escalas* no deja de recurrir a la tensión manifiesta entre las ciudades más o menos cosmopolitas y los espacios rurales que se ubican en las sierras (González Montes 2002, López Alfonso 1995).

A esta estrategia narrativa se le suman otras, como por ejemplo la propulsión a generar un animismo que insufla a los objetos, otorgándoles una dimensión vital de la que carecen. O incluso la particular aproximación al mundo andino que realiza Mario Chabes en su libro *Coca* dejando entrever la clara conciencia estética del autor al realizar esta operación de ensamblaje. Así como por un lado pone en escena elementos andinos en la conformación de su escritura (ni que decir de la potencia de ese título en relación con lo anotado más arriba: la mención de esa materia prima de indiscutible anclaje en el espacio andino) estos se entremezclan con los agentes de ese orden modernizador, generando imágenes por demás ilustrativas de los efectos de la erosión vanguardista en el modelo narrativo heredado.

De esta manera, indagaremos en la construcción, específica a cada una de las escrituras, de esas nociones en tanto materialización de una cosmovisión y no mero repertorio temático, funcional a los debates acerca de la oposición entre cosmopolitismo y cultura nacional que atraviesa la década del veinte en Perú. Ahondaremos para ello en la ubicación de estos intelectuales en el campo cultural

peruano de los veinte, en sus estrategias de posicionamiento, legitimación e incluso de reconfiguración de esas representaciones vinculadas con las estéticas regionalistas.

Un panorama de los estudios críticos acerca de la narrativa de vanguardia en Latinoamérica debe comenzar inevitablemente por los trabajos de un grupo de autores, quienes en la selección de ese *corpus* de textos a trabajar nos permiten establecer criterios pertinentes y útiles para una aproximación crítica de las obras que se produjeron en el marco de la vanguardia peruana. Es decir, en su afán clasificatorio, los críticos especializados en el tema propusieron no sólo criterios referidos a la periodicidad de la vanguardia en tanto elemento que delimitaba una década rica en manifestaciones narrativas rupturistas como la del veinte, sino que así también ofrecieron una serie de rasgos de inexorable pertinencia a la hora de describir procedimientos y técnicas afines a un relato que desarmaba los tópicos del realismo decimonónico.

El trabajo de Hugo Verani y Hugo Achugar titulado *Narrativa vanguardista hispanoamericana* (1996) enfatiza, como bien decíamos, en:

un corpus definido históricamente por la década que va de 1922 a 1932 y por aquellos textos que [...] propusieron un nuevo modelo imaginario de entender y representar la vida cotidiana, tanto a nivel individual como social, a la vez que explotaron (¿o explotaron?) los fundamentos estéticos y artísticos heredados (1996: 16).

En este sentido, los autores no dejan de destacar que en esta “compleja entidad discursiva” el componente histórico es muy importante ya que estas producciones establecen relaciones puntuales con dinámicas culturales específicas del período en que emergen. En principio, la consideración del estatuto genérico, cuestionado por estos autores, razón por la cual se señala la elección del término “narrativa” al referirse a este tipo de escritura vanguardista, ya que “consistió en una suerte de cataclismo que conmovió, más o menos según los casos, las premisas genéricas heredadas” (1996: 22). Luego de un ejercicio crítico acumulativo y somero de recursos narrativos preponderantes en esas ficciones, los autores ofrecen una



sucesión de operaciones de escritura cuyos efectos dan como resultado la propuesta de un código de vanguardia de lo más original aunque sin dar lugar al específico tratamiento de los materiales culturales andinos presentes en esas textualidades como es el caso de *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán.

Otro de los estudios que aportan propuestas de análisis, susceptibles de ser articuladas de manera general para el estudio de la narrativa de vanguardia, en un proceso que va de lo particular a lo general, es el libro de Rose Corral *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia* (2006). Una compilación de artículos que incluye en su selección a los mismos autores que la antología de Achugar y Verani, a excepción de Oliverio Girondo. En el prólogo de Corral pueden destacarse algunos lineamientos de importancia decisiva para el tema en cuestión. En primer lugar, la autora reconoce el carácter marginal de estas narrativas, a pesar de su originalidad rupturista: “Pese a su modernidad fundadora, esta narrativa rebelde e innovadora, escrita en los años veinte y treinta del siglo pasado [...] ha empezado sólo en los últimos años a recibir la atención crítica que merece” (2006: 9). Corral ofrece un relevamiento de los momentos más importantes de esta tradición narrativa soterrada, establece para ello una suerte de genealogía construida sobre “el mapa cambiante de las letras hispanoamericanas” (2006: 12). De esta manera, al recurrir a los abordajes historiográficos de Rama a propósito de la novela en Latinoamérica, la autora hace hincapié en la falta de visibilización de estos “raros y *outsiders*” (Rama 1982: 135) en virtud de la obliteración que les propugna la emergencia y consolidación de una novela regionalista.

El ambicioso estudio de Khatarina Niemeyer *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana* (2004) se detiene en las obras aquí analizadas a excepción de *Coca* de Mario Chabes, la obra inconseguible y fantasma de la década del 20 que todos citan aunque, la mayoría de las veces, sin leerla. Los correspondientes análisis de cada una de esas narraciones enfatizan en las consabidas utilizaciones de las técnicas literarias novedosas; releva en este sentido sus conformaciones textuales particularísimas aunque deja de lado, en cada uno de esos casos, la relevancia que adquiere el imaginario de lo andino.

La consideración de la narrativa de vanguardia que hace Fernando Burgos en *Vertientes de la modernidad hispanoamericana* (1995) relaciona la prosa de vanguardia con el concepto de “escritura”, concretamente como una instancia importante no sólo dentro de la modernidad sino también “como anuncio y antecedente (en el signo de una escritura de cambio) a los desarrollos posteriores de nuestras letras” (1995: 111). Pero no obstante el énfasis en la historicidad, el término escritura no ahonda en las especificidades propias de una narrativa en tanto combinación de las culturas internas y los procedimientos literarios importados de la literatura europea.

La propuesta de Gustavo Pérez Firmat *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel 1926-1934* (1982) insiste en la “hostility” (hostilidad) con que la novela vanguardista ataca los géneros canónicos (1982: 31). La selección de su *corpus* abarca sólo novelas españolas y las de los Contemporáneos a las que les adosa características relacionadas con una “pneumatic aesthetics” (estética de lo neumático) en clara oposición a la férrea consolidación de la novela realista. En este sentido, la mayor parte de los rasgos de su definición de novela vanguardista apuntan a consideraciones de contenido netamente, sin indicaciones en lo referido a una estética narrativa propia de la vanguardia latinoamericana.

Ángel Rama en *Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)* (2008) hace hincapié en la operación de nacionalización que se realiza de la narrativa regionalista desde 1910 a 1930. Agrega también que “en la misma fecha se despliega el vanguardismo que ácidamente invalida los presupuestos estéticos de dicha narrativa, aunque sin vulnerar su temática ni reprobar su búsqueda de la realidad latinoamericana que solo entenderá como superficial” (2008: 125). Pero el intento de dilucidación del fenómeno vanguardista por parte del crítico uruguayo no se queda en la simple superposición temporal de la vanguardia con el regionalismo, situación que existió en el campo literario peruano, sino que va más allá y propone la existencia de una doble vanguardia. Una vertiente abocada a la vinculación con las estructuras del vanguardismo europeo y otra dedicada al sumergimiento en las realidades regionales.

La ausencia de consideraciones referidas a la articulación entre los saberes culturales y los mecanismos narrativos de origen cosmopolita ubicables en estas

narraciones de vanguardia expone un vacío teórico-crítico de la crítica abocada a este tema desde el cual enunciamos nuestra propuesta de análisis. De esta manera, la conformación del corpus de narraciones examinadas responde a la inclusión de dicho binomio así como también a una serie de características comunes.

Asimismo, las similitudes entre los proyectos literarios seleccionados para la conformación del *corpus* nos permiten trazar un mapa cultural de la década del veinte en el Perú. Al respecto, podemos enfatizar en los vínculos entre la conceptualización del surrealismo que tiene Xavier Abril en *El autómata* (1931) y la desacreditación que conlleva para César Vallejo, el autor de *Escalas* (1923), este movimiento estético proveniente de la metrópoli europea como lo demuestra su artículo “Autopsia del surrealismo”<sup>4</sup>. De la misma manera, Abril es quien se convierte en uno de los exégetas más reconocidos de la obra de Vallejo al intentar asociar la escritura vallejana con los códigos estéticos propios del surrealismo en *César Vallejo o la teoría poética* (1963) o *Exégesis trílce* (1981). Al mismo tiempo, destacamos la crítica que realiza Gamaliel Churata, autor de las narraciones aparecidas durante la década del veinte como “El kamili” (1928), “Trenos del chio khorí” (1929), “El gamonal” (1927) y “Tojiras” (1928), de los comentarios vertidos por el mismo Vallejo desde Europa con respecto a la poesía latinoamericana en un artículo titulado “Septenario”<sup>5</sup>; así también como

---

<sup>4</sup> Compilado por Jorge Schwartz en *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, F.C.E, 2006.

<sup>5</sup> En “Septenario”, ensayo que Churata publica en el número diez del *Boletín Titikaka* de 1927, se formulan algunos cuestionamientos en forma fugaz pero contundente, a raíz de ciertos momentos del texto de Vallejo que para el autor puneño merecen un comentario. Primero, sitúa el lugar geográfico de enunciación del autor de *Trilce*, quien habla desde París, desde Europa analiza la literatura latinoamericana: “Desde orbe o séase la torre de eiffel esta vez CESAR VALLEJO el admirable poeta de “trilce”, conecta hacia Perú por medio de la revista de clemente palma su trompa de pastor caldeo para irradiar nó las sabrosas y ágiles informaciones parisinas a que ha acostumbrado al público limeño sino la versión de un nuevo Apocalipsis ajustando pleito por plagio y robo a la generación literaria de indoamérica llamada vanguardista sirviéndose para esto de SIETE LOGOS que sintetizan las características de la actual literatura del continente con las fuentes de que procede” (Compilado por Osorio, 1988: 245). El tono irónico con el que inaugura su artículo se diluye lentamente en una disección crítica de los postulados que Vallejo fue proponiendo. Churata, luego de llamarlo “JACOUSSE neogalo”, considera que “vallejo juzga con criterio historicista y primitivo formulando objeciones que circunvalan la periferia”, es decir, que niegan un conocimiento activo del panorama real de la literatura en Latinoamérica, siendo así más fiel al “documento sin importarle el fenómeno”. Los juicios de Vallejo irremediamente se estancan para Churata en un regodeo historicista asentado en la metrópoli a través del cual se propone el origen del fenómeno escriturario aunque obviando el fenómeno mismo: “(...) 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 la literatura israelita y anterior a tolstoy es el comunismo agrario de los incas etcétera lo de nunca acabar”. Churata desarma el argumento de Vallejo demostrando que ese ejercicio resulta inacabable y por lo tanto lo considera fútil.

enfaticamos en la importancia que le otorga el autor de *El pez de oro* (1957) a la obra de Mario Chabes en tanto expone la incorporación de la raíz andina a la literatura. Finalmente, es dable afirmar la afinidad que adquieren las trayectorias poéticas de Martín Adán y Mario Chabes en lo referido al relevamiento de escenas y elementos propios de la modernidad urbana y su conjugación con el imaginario de lo andino tanto en *La casa de cartón* (1928) como en *Coca* (1926).

Buscamos englobar a este grupo de autores bajo el concepto de dualidad ya que el trabajo literario de cada uno de ellos muestra el traslado de procedimientos literarios desde la poesía y hacia la narración. Todos ellos de manera concomitante en sus proyectos creadores se inclinan por el trabajo poético: desprenden una serie de técnicas adosadas a ese género con la intención de renovar la narrativa. Se definen según una escritura que se organiza bajo una dualidad inherente a sus producciones durante la década del veinte ya que se trata de narradores escindidos entre la práctica de la narrativa y el ejercicio de la poesía, rasgo específico de la tarea de desorganización de las limitaciones genéricas, incluso al interior de sus textualidades. Es decir, en cada uno de los textos aquí abordados veremos la introducción de géneros poéticos que interrumpen el discurrir de la propia narración.

Para el desarrollo de la investigación se prevén dos directrices muy claras. Por un lado, se efectúa un ahondamiento en los aspectos teóricos vinculados a nuestro objeto de estudio, teniendo en cuenta el enfoque que hemos adoptado en la línea del fenómeno moderno de la vanguardia. Esta vertiente de análisis fue estudiada para la enunciación de este proyecto a través de los trabajos de Peter Bürger (2010, 1986) y Matei Calinescu (1987) en lo que concierne a su conceptualización. Sin embargo, tampoco hemos dejado de lado los clásicos trabajos de carácter más historiográfico como los de Poggioli (1964), Aguirre (1983) y De Micheli (1979); así como también los que tienen que ver con la caracterización histórica de las vanguardias latinoamericanas: los estudios de Osorio (1980), Bosi (1991), Pizarro (1981), Hugo Verani y Hugo Achugar (1990) se vuelven inexcusables. Lo mismo sucede con los que abordan la narrativa vanguardista, trabajos críticos como los de Katharina Niemeyer (2004), Hugo Verani (1996), Rose Corral (2006). Por otro lado, se lleva adelante el

análisis de los textos narrativos a partir de las cuestiones específicas que afectan al género narrativo en su transformación durante este período de tiempo abordado.

Finalmente la metodología utilizada tiende a la tentativa de abarcar y describir certeramente los aspectos literarios y sociológico-culturales del surgimiento de una nueva tradición narrativa que erosiona la hegemonía de la novela realista-regionalista así como de sus particularidades en lo referido a la interacción constante con ese *corpus* de saberes andinos, en virtud de una búsqueda estética transgresora de dichos parámetros. Para llevar a cabo las ya consignadas actividades, nos propusimos en primer lugar investigar el *corpus* de textos narrativos que presenta cada uno de los autores en el marco de su producción literaria como un modo de relevar datos útiles para los temas de la investigación. Hicimos referencia a entrevistas de los autores del *corpus*, sus reflexiones y opiniones, antologías de textos inéditos, ensayos sobre su propia narrativa o sobre la narrativa de otros, textos autobiográficos, *performances*. En segundo lugar, realizamos lecturas comparativas que señalan las similitudes estéticas en lo concerniente a la transgresión de los cánones miméticos de la representación. Y, en tercer lugar, implementamos un análisis sociológico-literario de la dinámica entre los autores elegidos y su inserción en el periodo de la irrupción de las vanguardias en el contexto del campo literario peruano; así como también revisamos sus interacciones con el imaginario andino en tanto proveedor de sentidos en conflicto con los elementos cosmopolitas que se presentan bajo la categoría siempre complicada de lo nuevo.

En último lugar, nos disponemos a mencionar brevemente el sistema organizativo de esta tesis. En el primer capítulo, de carácter introductorio, ofrecemos un abordaje histórico de la década del veinte en el Perú del siglo XX. Daremos cuenta al respecto de las particularidades del gobierno de Augusto Leguía referidas a sus políticas económicas, sus estrategias de abordaje del conflicto obrero y estudiantil así como también sus específicas operaciones de acercamiento a las poblaciones indígenas mediante una serie de medidas aplicadas en la primera parte de su período presidencial y que luego adquieren un matiz totalmente opuesto. En el contexto de los procesos modernizadores del Perú que Leguía promueve, destacamos también en este capítulo las diferentes definiciones dadas por las personalidades intelectuales más

sobresalientes acerca de la especificidad teórica del indigenismo. Sumado a esta cuestión, elemental para entender cómo se posicionan los autores de nuestro *corpus* con respecto al problema central para la conformación de los esquemas de nación, ofrecemos una conclusión acerca de lo que consideramos indigenismo de vanguardia.

El segundo capítulo desarrolla las diferentes estrategias de renovación de la narrativa indigenista llevadas adelante por las ficciones rupturistas que la vanguardia promueve, las cuales mediante la observación de las limitaciones del modelo realista proponen una textualidad superadora en lo referido a la aproximación del referente indígena. Revisamos al respecto los rasgos más llamativos del realismo como estética hegemónica a partir de los aportes teóricos de una serie de autores (Lukács, Auerbach, Bersani, Bajtin, Gramuglio). En este capítulo incorporamos la conceptualización de estos escritores como narradores duales, definición que nos permite dar cuenta de la específica tarea de desorganización de las limitaciones genéricas así como también de la confluencia claramente productiva del cosmopolitismo y el localismo como galvanización central de las narraciones de vanguardia. Las novedades procedimentales importadas desde la metrópoli reciben de parte de estos autores una refuncionalización dedicada a relevar los materiales culturales provenientes de las culturas internas.

En estricta relación con esta ruptura de los modos de enunciación propios del realismo que el indigenismo literario expone, el capítulo tres está abocado al relevamiento y caracterización de los rasgos más destacados de la vanguardia como fenómeno estético concomitante al período modernizador que inaugura la presidencia de Leguía. Se señalan las características más sobresalientes de esta renovación de la narrativa efectuada en el campo literario peruano así como también se da cuenta del método compositivo cuya centralidad sostiene los proyectos creadores de estos autores. De esta manera, el montaje genera una ruptura de la linealidad de las narraciones realistas; pone en su lugar una serie de bifurcaciones a partir de las interrupciones que promueve un imaginario de lo andino. Su despliegue confirma la readecuación de las técnicas compositivas provenientes de las metrópolis europeas al panorama cultural de la década del veinte en el Perú. En síntesis, en este capítulo se abordan las características fundamentales del binomio sobre el que se sostienen todas

las narraciones de vanguardia; a saber, la productiva tensión entre técnica y materias primas.

A partir del capítulo cuatro nos abocamos al análisis de las narraciones vanguardistas y de sus específicos métodos compositivos, los cuales ilustran una tensión constante entre el cosmopolitismo de los procedimientos y los materiales autóctonos. En el caso particular del mencionado capítulo, inauguramos el estudio de este conjunto de escritores vanguardistas con *Escalas* (1923) de César Vallejo, texto que cronológicamente se ubica en los comienzos del período histórico analizado y que, además, marca la oscilación entre dos órdenes contrapuestos a partir del montaje que opera a nivel narrativo. Sea el esquema narrativo y el ensayístico o bien la poesía y la prosa si pensamos en la estructura de estas ficciones, incluso lo biológico y lo técnico o bien el campo y la ciudad, sin dejar de lado la trasmutación de sueño y realidad, la memoria y la opinión acerca de lo jurídico, así como las representaciones de lo animal y los formatos vitales descriptos, pasando por los entretelones de la conformación de la subjetividad en relación con el consumo de drogas, en *Escalas* la yuxtaposición de esos planos de sentido contrapuestos reconoce en el método del montaje un instrumento capaz de aunar lo universal con lo local.

El capítulo cinco integra a nuestra investigación un análisis de *Ccoca* (1926) de Mario Chabes, poeta y narrador arequipeño quien supo relacionarse con algunos de los grandes exponentes de la vanguardia porteña durante su estadía en Buenos Aires como Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández e incluso su compatriota Alberto Hidalgo. Su visita a la Argentina adquiere importancia ya que es en nuestro país donde se edita por primera vez su obra. *Ccoca* se compone de una serie de narraciones y poemas que afrontan de diferentes maneras la incorporación de una serie de tópicos propios del imaginario andino así como también de un conjunto de composiciones destinadas a poner énfasis en la modernidad urbana. De ese despliegue temático destacamos dos ejes significativos para nuestros propósitos expositivos. Por un lado hacemos mención a la incorporación de reflexiones acerca de la Guerra del Pacífico (1879- 1883) sostenidas mediante el mecanismo del montaje, ya que sus apariciones demuestran la efectividad de este procedimiento para narrar la Historia de manera no progresiva sino fragmentaria, recuperando el rol de los sujetos silenciados. Por otro

lado, la tematización de la coca como planta fundamental de la cosmovisión andina merece un análisis sostenido. En el libro de Chabes se discuten los efectos que trae aparejado el consumo de la planta sagrada con la intención de revisar la conformación de las subjetividades en las estéticas realistas así como también se apela a su rol central en la discusión acerca de las ambiciones de la industria médica con respecto a la coca.

El capítulo seis establece en principio una continuación con el tema antes mencionado. Revisa para ello un apartado de *El pez de oro* (1957) de Gamaliel Churata en donde también se discute el rol de la planta de la coca en los esquemas de pensamiento andinos a la luz de su asociación con el montaje en tanto que mecanismo capaz de iluminar las deficiencias en la conformación realista del sujeto. Sumado a este aspecto que prosigue con el tema de la “droga” como apertura a un régimen de la alteración sensorial del que estas narraciones abrevan, en este capítulo también se analizan cuatro textos preparatorios de lo que será posteriormente *El pez de oro* como lo son “El kamili” (1928) y “Trenos del Chio Kori” (1929) junto con “El gamonal” (1927) y “Tojjas” (1928). Su inclusión nos permite dar cuenta de una torsión en la historiografía literaria de la que pretendemos hacernos eco; se trata de la idea del retorno de la vanguardia que esboza Hal Foster<sup>6</sup> y que, a nuestro criterio, nos permite contextualizar la obra de Churata en la época de mayor proliferación de narraciones de la vanguardia como lo fue la década del veinte. Finalmente, lo que intentamos rescatar de la estructura textual de *El pez de oro*, *Retablos del Layqakuy*, es la manera en que las formas de intervención de los mecanismos compositivos proliferan en el desarrollo textual, dando cuenta de la yuxtaposición de los contrarios que sostiene la narración, por ejemplo entre los distintos géneros literarios o bien entre los saberes andinos y la cultura europea.

El capítulo siete aporta a la investigación doctoral el análisis de la obra de Martín Adán titulada *La casa de cartón* (1928). Vemos aquí de qué manera el anclaje en el territorio de Barranco, la pequeña localidad que Adán pretende describir a lo largo de treinta nueve fragmentos concatenados, determina la inclusión de una serie

---

<sup>6</sup> Al respecto, ver Foster, Hal (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.



de procedimientos narrativos allegados a la modernización literaria que la vanguardia suscita. Se observa, al respecto, como las formas representativas de la realidad se desmantelan como efecto de un montaje de imágenes cuya pretensión descriptiva se asienta en la confrontación de los resabios de la modernidad y un imaginario de lo andino. Sumado a esto, profundizaremos en el despliegue de una serie de estrategias de autofiguración que Adán pone en funcionamiento en esta narración y que sostiene a lo largo de su trayectoria como poeta. En relación con este tema, daremos cuenta en este capítulo de las productivas tensiones entre prosa y poesía, fundamentales para la construcción de la narrativa de vanguardia.

En el capítulo ocho el texto analizado es *El autómatas* (1930) de Xavier Abril. Nuestra aproximación a la obra hace hincapié en la relación fundante de este autor con el surrealismo, su rol de difusor de estas ideas estéticas en el Perú y su efectiva aplicación en la mencionada *nouvelle*. Con esta intención, proponemos la revisión de una serie de paratextos en los cuales Abril expone sus ideas acerca del sentido político que le adosa al término autómatas, suscitando por lo tanto un posicionamiento en el campo literario marcado por la disidencia ante los formatos narrativos tradicionales así como también ante el rol del individuo en el contexto socio-político en el que se ubica. Para ello establece vasos comunicantes entre la renovación de la narrativa y la pretensión denunciante que prepondera en la ficción.

Finalmente, ubicamos en los tramos finales de esta tesis las conclusiones a las que hemos llegado luego de nuestro trabajo de investigación en función de la aplicación de las hipótesis arriba esbozadas.

**UNO**

# [1] El contexto cultural de la década del veinte en el Perú

## 1.1 La “Patria nueva” de Leguía

“Ese sujeto andino, costeño o selvático que se mueve por el país, esa masa que a veces cumple y a veces no cumple las órdenes oficiales, esas generaciones que vieron a veces desaparecer y restaurarse el Estado peruano, esos hombres y esas mujeres que sintieron en sus vidas quizás humildes el aliento formidable de la “Patria invisible”, ¿qué formaban?”

Jorge Basadre, *La multitud, la ciudad y el campo en la historia de Perú*, pág. 243

La descripción del período conocido como el Oncenio de Augusto Leguía adquiere preponderancia en tanto escenario histórico en el que se dan a conocer las obras literarias que forman parte de nuestro corpus. A continuación expondremos un abordaje de los pormenores políticos, económicos, sociales y culturales de la época en cuestión, imprescindibles para entender las condiciones históricas de producción de los textos analizados. Luego de estos comentarios historiográficos, que no buscan ser exhaustivos sino más bien ilustradores de una coyuntura particular, propondremos una definición de la corriente indigenista en el Perú, de sus exponentes más sobresalientes así como también de sus específicas cualidades.

“Vendrá Augusto B. Leguía y los pueblos del Perú lo recibirán como a su salvador” (Paris 1981: 42). De semejante manera se anunciaba la llegada de Leguía a la presidencia de Perú, a través de una efectiva campaña de prensa ejecutada desde las páginas de *El Nacional* de Cuzco. La cita precedente, extraída de uno de esos artículos periodísticos titulado “Lo que el Perú quiere” se liga con la pertinencia de un discurso de carácter utópico en el Perú de comienzos del siglo XX; utopismo del que varios de los intelectuales y, en este caso, políticos de la época, van a abreviar. Esta especie de mesianismo leguista nos interesa en tanto aspecto ilustrativo del período histórico estudiado. Comprende sucesos que redefinen el perfil de la sociedad peruana dejando entrever, por ejemplo, una visibilización de las capas medias en tanto destinatarios predilectos de las políticas de Leguía, además de la implementación de una serie de medidas destinadas a socavar el poder de los sectores oligárquicos, junto

con una apelación constante a las poblaciones indígenas y sus reivindicaciones históricas. Veremos de qué manera las mencionadas medidas encuentran asidero en las propuestas de reforma del gobierno para, con el transcurrir del tiempo, adquirir una faceta totalmente opuesta.

Recordemos, para comenzar, la situación política del Perú en el período histórico inmediatamente anterior a la llegada al poder de Leguía. Como forma de hacerle frente al resurgimiento del caudillismo militar, resabio directo de la guerra contra Chile (1879- 1883), la figura de Nicolás de Piérola y su emergencia en el campo político se torna condición ineluctable. La remoción de ese predominio militar, referenciado a través de la figura del general Cáceres, se fundamenta en la resistencia objetiva a su gobierno. Es el mismo Piérola, en consecuencia, quien avanza sobre Lima para derrocar a Cáceres y ser proclamado Presidente Constitucional de la República. Su mandato (1895-1899) da inicio al período llamado “República Aristocrática” que se prolonga durante las dos primeras décadas del siglo XX. Este el nombre que define dicha etapa histórica ya que ilustra la preeminencia de un grupo de familias aristocráticas que tenían el control de las principales actividades económicas del país, así como de la administración del Estado. Esto lo encontramos evidenciado en numerosos casos, como por ejemplo, cuando Manuel Candamo, José Pardo y el mismo Augusto B. Leguía en su primer gobierno, todos ellos pertenecientes a la elite económica limeña, ocuparon la presidencia de la República.

Como consecuencia directa de una “guerra civil extendida y sangrienta” y contando con el apoyo de las clases populares de Lima, “Piérola se mostró menos el adversario que el continuador de los civilistas” (Halperin Donghi 2005: 337). Al postular una reestructuración de la economía basada en la búsqueda de una reforma monetaria cuya importancia residía en la introducción del patrón oro y las mejoras en el proceso de recaudación impositiva, los resultados sostuvieron por lo tanto una distribución del ingreso comparable al período pre-bélico. Se trata de un “retorno de la prosperidad” (Halperin Donghi 2005: 338) con acceso restringido, del que gozaban en sí las clases acomodadas de Lima. En este sentido, las poblaciones indígenas se mantenían ajenas a dicho proceso económico sostenido a partir de la expansión agrícola, minera y ganadera. El historiador argentino agrega:

La vasta población indígena serrana permanecía, en cambio, al margen del proceso; su única participación en él se daba a través de la incipiente emigración a la costa, en parte para proporcionar mano de obra a la agricultura de regadío en expansión (2005: 338).

De esta manera, el desigual aluvión de progreso desemboca no sólo en la persistencia de una “popularidad plebeya” cada vez más menguante del propio Piérola, que se suma al creciente disconformismo de las clases oligárquicas, sino que también comienza a manifestarse una:

dictadura progresista, que culminó en el gobierno de Leguía; durante once años (1919-1930), el antiguo presidente constitucional y experto ministro de Hacienda, se transformó en líder de la *Patria Nueva*, y en titular de una dictadura cada vez más severa ( Halperin Donghi 2005: 339).

El historiador argentino pone en duda la supuesta novedad del gobierno leguista, ya que, como veremos, el rediseño de un plan económico que traslada sus intereses a la banca internacional, así como también el hacer foco en las obras públicas, de ninguna manera atenúa las resistencias provenientes de las clases oligárquicas, aunque los destinatarios de sus políticas seguían siendo los integrantes de la “plebe de Lima” (2005: 339), tal y como lo había hecho Piérola. No está de más aclarar la utilidad política que el Oncenio logra extraer de la apelación a los reclamos indígenas, rasgo elemental en lo referido a su perpetuación en el poder así como también hecho distintivo con respecto a los gobiernos anteriores.

Durante el segundo período presidencial de José Pardo, cargo que asume como consecuencia de la decisión unánime de los partidos políticos (1915), y luego de realizarse el golpe de estado a Guillermo Billinghurst, se había permitido el surgimiento de varias figuras representativas de la oposición. Para el período electoral de 1919, fue evidente la discrepancia de intereses entre aquellos partidos políticos que apoyaron la presidencia única de José Pardo:

Estaba el desinterés político de los Constitucionales, liderados por Andrés A. Cáceres; el Partido Liberal, con Augusto Durand, que demostró su desacuerdo a la posible fórmula presidencial; el Partido Nacional Democrático, liderado por el joven José de la Riva Agüero, llamado también “futurista”, cuyos planteamientos políticos hacían que no obtuviera el interés de los demás partidos políticos; el Partido Demócrata a raíz de la muerte de su líder, Nicolás de Piérola, en 1913, se encontraba alejado de la actividad política, luego de su participación en 1915. Ninguno de ellos, estuvo conforme con las propuestas para presentar, nuevamente, una candidatura única, como lo hicieron en 1915. (Ames Zegarra 2011: 16)

Finalmente, el Partido Civil propone como su candidato a Antero Aspíllaga, presidente del Partido Civil. Sin embargo, surge como candidatura alternativa a esta la de Augusto Leguía, quien se encontraba en Londres producto de un exilio al que lo había llevado el gobierno de Guillermo Billinghurst (1912-1914). La oposición se agrupa alrededor de esta figura que para su resurgimiento político incorpora también el descontento de la población ante el control del Estado que lleva adelante la oligarquía. Capitalizando, en este sentido, el “vacío político de la República Aristocrática luego de la guerra, así como las posibilidades presentadas por el descontento social que amenazaban con derribar dicho orden” (Klarén 2012: 299), Leguía gana las elecciones presidenciales de mayo de 1919 en circunstancias irregulares. El golpe de estado llevado adelante por Leguía en contra del gobierno de Pardo no hubiera tenido un alcance mayor si la gendarmería le hubiese negado su apoyo al candidato exiliado. Bajo el pretexto de que el Congreso no reconociera la victoria en la elección pues una serie de irregularidades con los votos buscaba desestimar la elección de Leguía, este lidera el movimiento revolucionario del 4 de julio de 1919.

Uno de los inconvenientes que tiene Leguía al asumir el control del Estado es su enfrentamiento con un Parlamento que no era partidario de sus propuestas políticas, constituido por una mayoría que no tiene intenciones de llevar a cabo cambios radicales en la sociedad. Para evitar que esta situación se repitiera, el

flamante presidente busca una solución drástica: plantea la urgencia de elaborar una nueva Constitución y una renovación en la conformación del Parlamento, medidas que configuran la plataforma de acción de la “Patria Nueva”. El gobierno de Leguía deja en claro, como aspecto central de sus propuestas, la implementación de un prototipo de político que rescata las estrategias propias del caudillismo. Este particular perfil de gobernante sigue vigente en las estrategias políticas de Leguía<sup>7</sup>, disfrazadas ahora de progresismo y apelación a los sectores sociales más oprimidos que busca canalizar en su provecho. A similar conclusión llega Patricia Funes:

En Perú, Augusto B. Leguía iniciaba su gobierno [1919] con una vocación interpeladora a grupos de poder alternativos al orden civilista. Sin embargo, el proyecto modernizador que él mismo bautizó como “Patria Nueva”, fue cerrándose en un estrecho círculo oligárquico, y terminó siendo “oncenio”. La reflexión acerca de la nación en el Perú se expresó fuera del Estado, por parte de los impugnadores de ese orden y como orden alternativo al mismo (Funes 2006: 79).

El factor determinante de las reformas políticas impulsadas durante la “Patria Nueva” es la apelación constante a las instituciones financieras internacionales en busca de créditos y préstamos, especialmente británicas y sobre todo norteamericanas. El exuberante incremento de las inversiones extranjeras es una de las claves para entender este proceso político, pero así también el aumento de la deuda externa que “creció en forma aún más drástica durante el lapso 1919-1931 de \$12 a \$124 millones, principalmente de la banca de Nueva York” (Klarén 2012: 310).

---

<sup>7</sup> Robert Paris plantea una hipótesis contraria a la nuestra. Da cuenta con ese fin de los efectos supuestamente modernizadores del plan de gobierno de Leguía en el Perú de los años veinte: “Este ‘especialista en siniestros’, como ya lo llamaba Piérola, marca efectivamente la aparición en el Perú de una nueva clase política: no ya, como subraya Belaúnde, el caudillo tradicional, surgido del ejército o de la vieja clase dirigente y siempre cuidadoso de permanecer en contacto con el pueblo, sino el hombre ‘práctico’, el hombre de negocios, ligado en lo sucesivo a Washington o a Wall Street (1981: 42).

La “Patria nueva” se sostiene por lo tanto en un modelo de desarrollo basado en el endeudamiento como matriz central de su estructura económica.<sup>8</sup> Esta toma de deuda desenfrenada apunta también a dos elementos muy importantes para entender el gobierno de Leguía. En primer lugar debe mencionarse la coyuntura histórica de los años veinte ya que se trató de un período en el que la obtención de capitales extranjeros se tornaba mucho más asequible que en otras épocas y, en segundo lugar, las afinidades más que palpables entre la banca norteamericana y el régimen político leguista. Este pro-americanismo llega incluso a manifestarse mediante la inclusión de funcionarios de origen norteamericano en puestos importantes del gobierno, o incluso a través de la implementación del cuatro de julio como fiesta nacional en el Perú así como mediante alineamientos con la política exterior estadounidense: en 1917 el gobierno de Leguía apoya el intervencionismo de Estados Unidos en Nicaragua.

Dicho acceso al financiamiento casi ilimitado le permite al gobierno de Leguía presentarse como clase dirigente realmente preocupada por hacer énfasis en una “perspectiva modernizadora” (Klarén 2012: 299) capaz de suscitar propuestas superadoras de la desigualdad económica y social creciente a comienzos del siglo XX. Es decir, se trata de “un programa de reformas y de modernización en la única fórmula mágica de ‘Patria nueva’” (Paris 1981: 43).<sup>9</sup> Sobre este tema, Rosemary Thorp, también describe la proliferación de créditos impulsada por naciones abocadas a la movilización de capital de manera internacional: “En el decenio de 1920, hubo una

---

<sup>8</sup> Al respecto de este tema en particular, varios autores presentan posiciones encontradas que promueven el debate. Por un lado Thorp y Bertram (1985) señalan que la búsqueda de préstamos internacionales tenía como objetivos no tan declarados perpetuar en el poder a un sector social plutocrático así como también expandir los límites de la corrupción, fomentar la exportación en manos de capitales extranjeros y sostener una fuga de las inversiones mediante la obra pública, como lo será el caso ya mencionado de la infraestructura vial. Por otro lado, autores como Burga y Flores Galindo (1987) sostienen que Leguía buscaba industrializar el país favoreciendo la creación de un sector burgués nacional.

<sup>9</sup> Klarén en su propuesta de análisis del período leguista no hace hincapié en las consecuencias altamente perjudiciales para el desarrollo económico peruano del requerimiento de capitales foráneos, sino que más bien se detiene en los efectos que trajo la apertura a las inversiones extranjeras y el rol del estado en tanto actor con capacidad para administrar (y modernizar) la nación peruana: “La difusión del capitalismo se vio facilitada por las inversiones extranjeras y, dada la crónica dependencia de las exportaciones por parte de la economía peruana, tanto las inversiones extranjeras como las domésticas naturalmente se dirigieron hacia ese sector. Leguía percibía al Estado como un ente que facilitaba este proceso al ampliar la infraestructura y los servicios que mejoraban las exportaciones, y por lo tanto al crecimiento que ellas encabezaban” (2012: 302).



bonanza de préstamos extranjeros de carácter privado por parte de los Estados Unidos. Los vendedores conseguían colocar empréstitos a gobiernos incautos; se alentaba decididamente a los prestatarios a ir más allá de sus posibilidades” (2002: 103).

Al pasar a examinar los efectos de dichas medidas en las regiones latinoamericanas, Thorp señala las “debilidades y tensiones” que se establecen en un “modelo basado en las exportaciones” (2002: 118), como lo fue el modelo económico peruano sostenido a partir de mercancías como algodón, petróleo, lana, guano y salitre que deja de lado, incluso en lo referido al uso de los capitales extranjeros, el desarrollo del sector industrial:

[en Perú] hubo poco crecimiento en la industria; el estancamiento del valor retenido de las exportaciones se combinó con una débil retrocesión de las tendencias de precios relativos desfavorables y un empeoramiento de la distribución de la renta para producir poco o ningún crecimiento en el sector industrial (2002: 119).

La misma autora destaca, en lo referido al cambio en las políticas exportadoras, la desnacionalización de los emprendimientos de extracción mineral a manos de capitales foráneos que adquirieron la mayor parte de las empresas del mercado, así como también el acceso a las reservas de petróleo. Empresas extranjeras, como la “Standard Oil” de Nueva Jersey, se dedicaron a operar de manera tal que absorbieron a los pequeños y medianos emprendimientos, la mayoría provistos de capitales de inversión británicos como la “London and Pacific”. Durante la “Patria Nueva” se produce, entonces, un viraje en los efectos de una economía sustentada en la exportación, cambio de rumbo que va en dirección opuesta a la participación de capital nacional:

El aumento en las exportaciones de minerales que se volvió especialmente importante en la década de 1920, implicó un aumento del capital extranjero, mientras que los sectores de exportación de propiedad nacional disminuyeron

en términos relativos y, en la década de 1920, en términos absolutos” (Thorp y Bertram 1985: 55).

En síntesis, podemos agregar que el capital norteamericano, agente de transformación económica en este período, orientaba sus esfuerzos de inversión hacia la exportación minera y agrícola. Sin embargo, la “realización y acumulación de este capital se efectuaba en Estados Unidos, constituyendo —escribe Julio Cotler— así el fundamento de la “economía abierta” que sustentaba el Estado”, por lo cual este tipo de capital adquiere las condiciones necesarias para ser considerado “enclave” pues interrumpía el proceso capitalista en el Perú (1990: 351).

El gobierno de Leguía se aleja de un modelo agroexportador en tanto que elemento medular del periodo que la historiografía peruana ha denominado la “República Aristocrática”. A continuación del mismo se accede al primer período del gobierno leguista (Caravedo Molinari 1977). Durante esta primera etapa cuya duración va de 1919 a 1922, la presidencia se ejerce teniendo como grupo opositor al civilismo y sus partidarios. Con la intención de sostenerse en el poder, Leguía se vale para ello del apoyo de nuevo actores sociales como lo serán los industriales, las clases medias e incluso de los sectores más populares como las comunidades indígenas. Un rumbo político que, con el paso del tiempo, se ve reducido hasta su más mínima expresión. Al respecto, Caravedo Molinari postula la existencia de un segundo período referido a la “Patria nueva”, que comprende los años 1923 y 1930, año en el que el gobierno leguista fue derrocado por las tropas de Sánchez Cerro. En esta segunda instancia las políticas de gobierno se redireccionan drásticamente: Leguía opta por un cambio de alianzas que decanta en un proceso represivo de los movimientos campesinos, considerados desde ese momento subversivos, especialmente los instalados en las regiones de Cuzco y Puno. Por ende, favorece a los sectores gamonales del interior del país y elige atacar a los sectores obreros y estudiantiles. Genera en este sentido la emergencia de algunas figuras políticas de futuro renombre, opositoras a sus medidas, como lo será el caso de Víctor Raúl Haya de la Torre, en ese momento un referente estudiantil de gran proyección.

Con anterioridad al viraje en sus políticas, el destinatario de la mayoría de las reformas pregonadas por Leguía, a contramano de lo sucedido durante el gobierno de Piérola, fue la clase media, uno de los actores emergentes de dicha coyuntura histórica. En relación con este cambio de perspectiva, el gobierno de Leguía promueve una expansión de la burocracia estatal sumando una gran cantidad de empleados al sector público, junto con un crecimiento exponencial del mercado interno y del número de asalariados y su poder adquisitivo al establecer en 1924 una Ley del empleado. Sumado a esto, se promueve el surgimiento de crecientes oportunidades comerciales que aceleraban el proceso de diferenciación económica y social. Es decir, a la larga, fue inevitable una mayor estratificación social así como también la proliferación de conflictos interclasistas, dados incluso por la considerable migración del campo a la ciudad de Lima que se dio entre 1919 y 1931. Se trata efectivamente de un proceso de “masificación”, esto es, “el surgimiento de las clases populares en la vida y los espacios públicos de la ciudad, hasta ese entonces dominada y monopolizada por la elite” (Klarén 2012: 311). El acceso al trabajo remunerado y en condiciones más o menos apropiadas hace sistema con otra arista de este programa de modernización de la nación peruana como lo es el proyecto de reacondicionamiento del sistema vial, destinado a mejorar la comunicación entre el interior del país y sus puertos. Se mejora de esta manera la infraestructura del transporte, lo que permite llevar adelante otra de las medidas fundamentales del proyecto político leguista: un crecimiento económico sustentado en el incremento de las ganancias del sector exportador. Dicho de otra manera, los hacendados alcanzan una reestructuración de sus operaciones comerciales, en consecuencia obtienen un mayor flujo comercial basado en la proletarización de los colonos. Para sostener dicho plan de reacondicionamiento de los caminos se implementó la Ley de conscripción vial en 1920, medida que obligaba a que todo ciudadano “entre los dieciocho y los sesenta años trabajara entre seis y doce días al año en el sistema de carreteras” (2012: 310). Leguía lograba, llamativamente, utilizar como mano de obra barata a las vastas poblaciones indígenas.

## 1.2 La relación obrero-estudiantil

“No somos la inundación de la barbarie, sino el diluvio de la justicia.”

Manuel González Prada, “El intelectual y el obrero”, p. 107

El panorama de los años veinte peruanos ha sido indagado hasta ahora desde la perspectiva de los efectos a gran escala en la economía luego de la llegada al poder de Leguía. Sin embargo, no debe dejarse de lado lo planteado por Emilio Romero en su *Historia económica del Perú* (1949), quien señala que la economía durante el gobierno de Piérola establece relaciones con el capitalismo mundial, integrándose al mismo y transformando al país en “un sector colonial del capitalismo imperialista” (1949: 455). Es decir, se desprende de lo afirmado por Romero que la estrategia de gobierno puesta en marcha por Leguía se diferencia poco y nada del gobierno civilista de Piérola en materia de sumisión a los capitales extranjeros, exponiendo en consecuencia sus propias contradicciones (Molinari y Vellinga 1989). Asimismo, el punto de inflexión específico del leguismo se relaciona con la apelación a los sectores de la clase media, aunque no de manera exclusiva. Los destinatarios de sus medidas también serán los estudiantes, los obreros e incluso las masas indígenas del interior del país, aunque observaremos los resultados, deplorables a la larga, de dicho acercamiento a estas esferas de la sociedad.

Una descripción pormenorizada de la cuestión obrera y de sus específicas inflexiones en torno a su visibilización en el campo popular tiene que retrotraerse al estado de la cuestión antes de la llegada al poder de Leguía. Durante el segundo gobierno de José Pardo y Barreda (1915-1919) los sectores más representativos de la resistencia a la transformación de la economía peruana fueron los nucleados alrededor no sólo del mundo obrero sino también del campo universitario. Como eje de la dinámica económica de este gobierno se estructura un sector exportador de lo más diversificado que incluía en su mayoría mercancías provenientes de la costa como el azúcar, petróleo y algodón, las cuales motivaron la proliferación de haciendas y campos petroleros cuyo reclamo apuntaba a la necesidad de mano de obra.

La industria algodonera se halla en perpetua progresión durante ambos ciclos presidenciales de Pardo (1904-1908 y 1915-1919). Se trata de un mercado que no cesa de ensancharse hasta convertirse en uno de los productos agrícolas del período 1919-1927, ya durante la presidencia del mismo Leguía. En concomitancia con el crecimiento exponencial de esta materia prima, la agitación obrera se traduce en una huelga de la hilandería “El Inca” de Lima, a la cual se suman las restantes hilanderías del país, exigiendo la jornada de ocho horas; reclamo que incorpora el apoyo también de los sectores de clase media interpelados: “La presencia de las ‘clases medias’, su irrupción en la escena política, configura evidentemente el elemento original de esta crisis de 1919” (Paris 1981: 51).

Las demandas esgrimidas por los empleados de comercio operan en consonancia con las reivindicaciones sostenidas por la Reforma Universitaria y los movimientos proletarios. Reproductores del mutualismo como método capaz de hacerle frente a los abusos patronales mediante una protección más o menos eficaz del trabajador, las sociedades de socorros mutuos mantuvieron contenidos a los trabajadores; los cuales, en su gran mayoría, se organizaban en la región Lima-Callao de manera masiva, en oposición a lo que sucedía en las provincias. Sin embargo, el elemento desestabilizador de esta aparente armonía lo promueve la aparición de los anarco-sindicalistas, pues el panorama económico peruano “resultó ser un campo fértil para tales ideologías radicales” (Klarén 2012: 276).

El retorno de Manuel González Prada en 1898 a Perú desde Europa es el principal agente diseminador de la ideología anarquista. Sin embargo, no es hasta 1911 que el movimiento obrero toma preponderancia a partir de la organización de una huelga general en Lima, producto de la difusión de las ideas anarquistas a través del diario de Delfín Lévano llamado *La Protesta*<sup>10</sup>. Los artesanos tanto como los

---

<sup>10</sup> No buscamos una aplicación mecanicista de la ideología anarquista en esta descripción del panorama obrero del Perú durante la década del veinte. No obstante, resulta interesante pensar en la pulsión reordenadora, casi utopista, de la sociedad. Es decir, la diseminación de las ideas anarquistas que promueven estas publicaciones e intelectuales mencionados tiene como objetivo principal la búsqueda de una nueva sociedad, “la utopía actuaba aquí como motivación ideológica última para la acción inmediata” señala Julio Godio. Y agrega también que los anarquistas “repetían que el “arte” de los trabajadores no residía en aprender un arte ajeno, sino en desarrollar el suyo y este consistía en formar poderosos sindicatos que organizaran a los obreros para la huelga general y violenta contra los trabajadores” (1983: 116). La utilización de la huelga

proletarios vieron en este sistema de ideas una protección contra la mecanización y el sistema fabril; un discurso efectivo para el cuestionamiento de los bajos salarios, el desempleo y las duras condiciones de trabajo a partir de algunos órganos de difusión como lo fueron, en principio, el diario *Los Parias* fundado en 1904 a los que se sumaron otros como *El Hambriento* y *El Oprimido*.

Las demandas del sector obrero tenían como objetivo el mejoramiento de las condiciones de trabajo. Pardo, temiendo una escalada de violencia similar a la de la Semana Trágica en Buenos Aires, dictamina la jornada de ocho horas y el mantenimiento de los salarios existentes. Este hecho ha sido considerado como el origen de la organización del movimiento obrero a gran escala e incluso el evento político que permite la emergencia de una figura tan importante como lo será Haya de la Torre, articulador de los núcleos obreros en una federación nacional.

Con el correr del tiempo, el movimiento obrero establece un ejercicio de presiones con respecto a las reivindicaciones que el gobierno de Pardo minimizaba. Se trata de los reclamos provenientes del Comité Pro Abaratamiento liderado por Nicolás Gutarra, organización que busca amortizar la suba de los precios de los bienes de consumo básicos. Los reclamos sindicales habían decantado en una victoria puramente formal que conllevaba la instalación de la jornada de ocho horas. Esto no interrumpe el alza del costo de vida, por lo cual el trece de abril de 1919 se constituye, bajo la égida de la Federación Textil, el mencionado Comité de las subsistencias que intenta anudar el problema de la escasez con la lucha por la aplicación del decreto sobre la jornada de ocho horas.

En este sentido, la Federación Textil, el organismo más relevante del mundo sindical de la época, coincide en sus manifestaciones más destacadas con la Reforma Universitaria originada en Córdoba durante 1918, especialmente en lo referido a la búsqueda de desmantelamiento del poder civilista. Desde el punto de vista de las expresiones de descontento de los estudiantes se reproducen los puntos más importantes del programa reformista implementado en Córdoba: más allá del intento

---

como instrumento de movilización y reclamo obrero será, como veremos, el aspecto más destacado del comportamiento obrero-sindical peruano.

de reforma de la enseñanza superior, se aboga por la democratización del acceso a las casas de estudios y por el desarrollo de la enseñanza filosófica, se busca implementar el cogobierno como mecanismo de gestión fundamental así como también la autonomía de las universidades.

Quien promueve las movilizaciones masivas de estudiantes en reclamo por la implementación de las mencionadas reformas resulta ser Alfredo Palacios: “El catalizador para el estallido de la reforma universitaria en el Perú fue el arribo a Lima del socialista argentino Alfredo Palacios [...] un potente orador (que) se presentó ante una gran multitud en la Universidad Mayor San Marcos para explicar el movimiento de Córdoba” (Klarén 2012: 296-297). Su discurso, efectivamente, logra el llamamiento a la acción de los sectores estudiantiles, “con los decanos o contra los decanos” como destaca Paris (1981: 56) al enfatizar en la búsqueda de una radicalización de las expresiones universitarias. La potencialidad política de las manifestaciones populares, tanto obreras como estudiantiles, es reconocida por el candidato a la presidencia Augusto B. Leguía, quien instrumentaliza el descontento universitario para socavar ese “bastión intelectual del civilismo” como acota Paris:

Ante la agitación universitaria, Leguía sabe reconocer a tiempo, en el movimiento de Reforma, la expresión de un ‘deseo legítimo’. La agitación conocerá, en efecto, su primera pausa cuando, llegado al poder, el ‘Maestro de la Juventud’ aparentemente haga justicia a las reivindicaciones de los estudiantes mediante el decreto del 20 de septiembre y la ley del 4 de octubre de 1919 (1981: 58).

Se trata de un acercamiento a las masas populares, en este caso estudiantiles pero que bien pueden servir de ejemplo<sup>11</sup>, en tanto que disposición al diálogo, de una

---

<sup>11</sup> Acerca de la Reforma Universitaria y su específica condensación al inicio del gobierno de Leguía, Funes aclara que “este movimiento es contemporáneo a la llegada de Leguía al poder” ya que en esos primeros años “Leguía buscó cooptar a los sectores antes excluidos de la política civilista, con la intención de redefinir nuevas alianzas para constituir un bloque de apoyo a sus políticas. Procuró, entonces, un acercamiento a los sectores estudiantiles., fue proclamado “Maestro de la Juventud” e hizo lugar a las peticiones universitarias. Entre septiembre y octubre de 1919 el Poder Ejecutivo promulgó las leyes 4002 y 4004 reconociendo las

de las primeras medidas que implementa una vez en el poder, luego del golpe de estado que derroca a Pardo. La estrategia de Leguía redonda en una captación del descontento general de los sectores más vapuleados de la sociedad, insatisfacción que proviene de las condiciones económicas que impone el período de postguerra y que nunca había podido cuajar en un programa político determinado. Uno de los fenómenos ejemplificadores de esta galvanización entre los obreros y los estudiantes fue la creación de las Universidades Populares González Prada, organismos dedicados a la difusión de la cultura general en la población obrera, capaces de observar en la anulación de la antítesis entre el intelectual y el trabajador el núcleo de ese proyecto educativo. En dichos ámbitos se informa a los obreros acerca de cuestiones relacionadas con la vida civil o incluso con el estudio del pasado incaico a través de sus narraciones míticas.

Entre el inicio del movimiento de reforma universitaria en el Perú en 1919 y la aparición del Movimiento Aprista en 1924 ocurren varios acontecimientos importantes que le imprimen a la corriente estudiantil una serie de características distinguibles de otros movimientos de reforma propios del resto de América Latina. Al respecto, la particularidad del activismo universitario peruano se advierte en la toma de posición ante las polémicas medidas de gobierno que impulsa Leguía. Un claro ejemplo de esta cuestión es el rechazo, por parte de los movimientos populares, de la ceremonia de consagración del Perú al Sagrado Corazón de Jesús<sup>12</sup>. Dicha medida se encuentra con el respaldo de los sectores más cercanos al catolicismo, quienes se movilizan en la procesión que busca la bendición de la República con dicha iconografía católica. De manera concomitante, como consecuencia de las reticencias que promueve una parte de la sociedad a este protagonismo de los sectores religiosos, surge por primera vez en el campo popular la figura de Haya de la Torre,

---

demandas de los jóvenes sanmarquinos. La reforma se extendió entonces al resto de las unidades académicas peruanas.” (2006: 79).

<sup>12</sup> El intento de llevar adelante este acto por parte del gobierno de Leguía funciona como claro ejemplo de sus contradictorias iniciativas: por un lado recurre para presentarlas a la población a una retórica reformista y modernizadora aunque, por otro lado, trascienda en ese mismo gesto un llamativo conservadurismo. El acercamiento a los reclamos obreros y estudiantiles junto con la imbricación entre Iglesia y Estado que propone al plegarse a dicha ceremonia católica son resultados de la mencionada doble articulación de su plataforma de gobierno.



representante de la oposición al festejo que iba en contra de la búsqueda de una libertad de clero para la nación peruana.

Estos sucesos de mayo de 1923 adquieren significado para pensar históricamente el Aprismo, pues subrayan el ingreso a la política nacional de Haya de la Torre con demandas que más tarde formarán parte del ideario aprista como “la secularización y nacionalización del Estado y la oposición al autoritarismo leguista” (Funes 2006: 123) así como también esboza la capacidad de nuclear a distintos sectores opuestos a Leguía, poniendo de manifiesto con creces la relación obrero-estudiantil. Harry Kantor, en *El movimiento aprista peruano* (1964), subraya de sobremanera esta idea de la construcción de los “cimientos” del APRA a partir del mencionado suceso. Hace hincapié para ello en la descripción del evento:

Inspirado por González Prada y estimulado por el movimiento estudiantil argentino, el movimiento de los estudiantes peruanos alcanzó su clímax en mayo de 1923 cuando el presidente del Perú, Augusto B. Leguía, propuso una curiosa ceremonia en el intento de consagrar el Perú al Sagrado Corazón de Jesús [...] Los estudiantes, encabezados por Haya de la Torre, atacaron la ceremonia como una maniobra política [...] acontecimientos (que) iniciaron la nueva época, en la cual los estudiantes comenzaron a pensar en términos de acción política” (1964: 41-42).

El resultado final del enfrentamiento de los manifestantes, que exponían las demandas anticlericales, con las fuerzas represivas del Estado trajo consigo la muerte de dos individuos y promovió la disolución de la iniciativa del Arzobispo Lissón, militante conservador y promotor de los grupos laicos aglutinados alrededor de la órbita propia de la Acción Católica.

La utilización de símbolos y creencias a través de los cuales Leguía busca la atracción de la mayor cantidad de sectores de esa sociedad fragmentada es una de los indicios que dan la pauta acerca de la demagogia inherente a sus decisiones de gobierno. En este sentido, destacamos el uso político de nombres como el de

“Viracocha” o incluso “Maestro de la juventud” con la intención de lograr un “mayor grado de adhesión de las clases subalternas” como señala Funes:

‘Patria Nueva’ aludía, entre otras cosas, a ese objetivo de crear —a partir de mecanismos clientelares paternalistas— un cierto grado de adhesión por parte de las clases subalternas y de las élites alternativas al civilismo oligárquico. Este intento de proyectar su política de manera más inclusiva lo llevó a apelar a símbolos y creencias para legitimar su poder (2006: 122).

Mil novecientos veintitrés es el año que marca el giro en la estrategia política a gran escala del gobierno de Leguía. A partir de ese momento la implementación de un conjunto de resoluciones destinadas a paliar el abuso y explotación de las poblaciones indígenas se ven interrumpidas. Como consecuencia directa, la corriente indigenista, que hasta ese momento tenía una expresión dentro del esquema de gobierno leguista, ve cómo de manera abrupta los recursos destinados a las comunidades indígenas se reducen considerablemente, trayendo como consecuencia su eventual disipación como política de estado. Veamos en el próximo apartado de qué se trataba este movimiento indigenista en el contexto cultural de los años veinte, cuáles eran sus características más sobresalientes en lo referido al abordaje de la figura del indígena. Llamaremos la atención acerca de sus diferentes expresiones, sea tanto para referirnos a un indigenismo oficial como el propulsado por Leguía o bien a los postulados al respecto propios de José Carlos Mariátegui, Luis Alberto Sánchez, Uriel García y Luis Valcárcel.

### 1.3 Asedios teóricos al indigenismo

“El ‘indigenismo’ no es aquí un fenómeno esencialmente literario [...] Sus raíces se alimentan de otro humus histórico. Los ‘indigenistas’ auténticos —que no deben ser confundidos con los que explotan temas indígenas por mero ‘exotismo’ colaboran, conscientemente o no, en una obra política y económica de reivindicación —no de restauración ni resurrección.”  
José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, p. 352

La tarea de convenir un significado preciso para la noción de indigenismo en el ámbito cultural peruano debe reconocer ciertos antecedentes. Comenzaremos para ello con el despliegue conceptual que realizan diferentes estudiosos del indigenismo a lo largo del siglo XX, quienes trazan en ese intento de definición puntos de contacto entre sus consideraciones sobre el tema. Resulta evidente que la dificultad principal en este tipo de asedios teóricos al indigenismo como manifestación cultural no radica en poner en duda la validez del movimiento indigenista peruano, sus efectos y prolongaciones en otras producciones y formaciones culturales, detalle que en breve observaremos y que, asimismo, no resulta nimio en varias de las interpretaciones. Por el contrario, más bien es su específica determinación lo que se vuelve un escollo teórico, es decir, su carácter inaprensible llama la atención en la mayoría de los abordajes.

Al respecto, y para comenzar con este relevamiento de los mojonos inherentes a la tarea de definir el indigenismo, en primer lugar William Rowe señala que “es innegable la importancia del indigenismo en la cultura peruana de este siglo” aunque, agrega, “lo difícil reside en delimitarlo. Las descripciones abundan pero no la claridad sobre sus relaciones con el resto del campo cultural. Y es que esas relaciones tienden a hacerse borrosas cuando se comienza a hablar de indigenismo” (1999: 231). La mencionada difuminación de sus vínculos con el contexto aproxima al indigenismo a una consideración más que nada revisionista de su articulación histórica. Es decir, Rowe, cita con este fin a otro estudioso como Mirko Lauer, quien rechaza una vinculación de dicho movimiento con “lo criollo”: “En el nivel de los conceptos, Lauer reformula críticamente la concepción mariateguiana de la relación entre lo criollo y el indigenismo [...] Y añade un concepto nuevo, el de la <<reversión>>” (1999: 231).

En segundo lugar, agregamos que en su búsqueda de un matiz localista capaz de resignificar el avance de la modernidad en el Perú de comienzos del siglo XX, Lauer propone en su consideración del indigenismo la designación, con el mencionado término “reversión”, del proceso por el cual se establecen las bases de una “modernidad nacional alternativa” (1997: 26), cuya funcionalidad específica consiste en hacer viable un movimiento dual: hacia la modernidad y a su vez hacia lo

tradicional. La descripción de este movimiento en dos direcciones resulta relevante al considerar las especificidades de las narraciones de vanguardia estudiadas. En ellas observamos dicha operación dual aunque no sólo como descripción de su apelación tanto al universo de lo moderno como al de lo autóctono sino también como abordaje de sus formatos literarios. Los narradores de vanguardia exponen una poética dual pues ensayan en sus escrituras tanto modelos estrictamente poéticos como así narrativos, trasladando recursos de un género a otro.

Como relectura de lo autóctono, operación que se ubica dentro de las acciones de las capas medias criollas, Lauer considera que para llevar adelante un intento de definición del indigenismo es viable la propuesta de un neologismo como el concepto de “Indigenismo-2”: “algo diferenciado de y hasta contrapuesto al indigenismo sociopolítico [...] un movimiento cultural-creativo que se desarrolló entre 1919 y mediados de los años cuarenta” (1997: 11). El crítico peruano no deja de señalar la particularidad de este doble movimiento propio del indigenismo:

La expresión se refiere al intento declarado y efectivo de un movimiento cultural de apartarse de manera total o parcial del avance de la modernidad internacional sobre un espacio social en un momento dado, y que incluso es un esfuerzo por darle un nuevo sesgo local a esa misma modernidad que llega (1997: 26).

El uso de ese “-2” adosado al término indigenismo refleja la dualidad fundamental que yace en el seno de este concepto: por un lado un “fenómeno vinculado, a la vez, al indigenismo político por lo externo (en el interés común por lo autóctono en la cultura y en la biología)”, así como también, por otro lado, “separado de él en lo interno (en la muy distinta manera de concebir y de aproximarse a lo autóctono)” (1997: 11). Esta separación nos interesa en tanto que rasgo inherente a las propuestas literarias indigenistas. La exterioridad determina las estructuras compositivas de las formas estéticas encargadas de poner en el centro de sus esquemas la representación de las poblaciones indígenas, en la mayoría de las

ocasiones en manos de sujetos sociales alejados de dichas realidades. Se trata de una cuestión primordial sobre la que volveremos en esta investigación.

En tercer lugar, nos interesa tomar esta cualidad centrada en la exterioridad de las aproximaciones al indio en tanto que denominador común con otro de los aportes. Fernanda Beigel enfatiza en dicho margen de exterioridad que distancia las aproximaciones culturales al indio de su objeto de estudio: “El término “indigenismo” resulta conflictivo toda vez que ha sido utilizado para significar tendencias sociales y posiciones teóricas muy diversas en su significación y en su arraigo temporal” (2003: 74). Beigel agrega al debate la consideración del sector criollo que integra al indio como parte imprescindible de su proyecto de nación, para lo cual coincide con lo expuesto por Lauer más arriba.

En cuarto lugar, destacamos el análisis de la región andina de Puno y la utilización de la categoría de representación externa que ofrece Ulises Juan Zeballos Aguilar en su libro *Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926- 1930)* (2013). Allí el autor aporta con respecto al movimiento indigenista que se trató de:

un discurso de representación ambiguo y contradictorio. Es un discurso indigenista en tanto intentaba representar a quechuas y aymaras de dos maneras. La primera es una representación mimética (“hablar acerca de”) y la segunda es la representación política (“hablar por”) (2013: 35).

No resulta llamativa la coincidencia en las exposiciones de los autores con respecto a la duplicidad medular de las aproximaciones al “problema del indio”, como lo define Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). Es que, ciertamente, llámese asunción de un paradigma de la exterioridad o desarrollo del criterio estético verista y de sus limitaciones, o bien operaciones epistemológicas propias de un grupo de agentes del campo literario que “constituyeron al indígena como otro” (Zevallos Aguilar 2013: 192), el problema central de la efectiva definición del indigenismo arraiga sobremanera en esta cuestión del doble registro discursivo. Dicho en otros términos, la reflexión en torno a la

conformación de la nación encuentra en los intelectuales de comienzos del siglo XX en el Perú un tópico al que recurren en variadas ocasiones, en virtud del cual ubican al indígena como clave teórica de la urdimbre de ideas referidas al proyecto de nación. Al interior de esta trama argumentativa, el indio adquiere protagonismo a través de la proyección que le otorga un elenco de intelectuales provenientes de diversos puntos del país, quienes reconocen como propio el reclamo de dichas poblaciones.

En el quinto lugar de este recorrido de definiciones del indigenismo, Patricia Funes en otro de los textos imprescindibles para componer un panorama del período como lo es *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos* (2006), escribe que la “única vía para “salvar al Perú” es hacer de la cultura indígena el eje de la verdadera nacionalidad. Los indigenistas asimilan el Perú al *Inkario* [...] y van más allá en sus consideraciones, ya que —haciendo caso omiso de las fronteras estatales— impulsaron un movimiento “panandino” que reivindicaba las antiguas fronteras del Incanato” (2006: 81). Funes se propone de este modo el establecimiento de una genealogía del término indigenismo y para ello instauro como punto de partida una reflexión que considera fundante: “debe considerarse indigenismo sólo aquellas corrientes que encaran la defensa (y a veces la representación) del indio frente al hispanismo de las clases dominantes” (2006: 148). Es decir, y más allá del problema mismo de los agentes de dicha representación que Funes se remite a mencionar brevemente, la propuesta de análisis del indigenismo tiene en cuenta la oposición constitutiva entre un sector de la sociedad más bien hispanizante y otro históricamente oprimido.

Funes distingue entre “cuatro corrientes en el interior del indigenismo”; en primer lugar el “tímido indigenismo que cultivaron algunos intelectuales oligárquicos, preocupados por la “integración” del indio a la vida nacional”, en segundo lugar el indigenismo “de denuncia” como lo fue el caso de la Asociación Pro Indígena liderada por Dora Mayer y Pedro Zulen; en tercer lugar se detiene en el “indigenismo oficial, auspiciado por Augusto B. Leguía” y en cuarto lugar el “indigenismo radical de los años veinte, que plantea el problema del indio de manera más específica, sea desde la “superioridad racial” del indio (inversión de las ideas dominantes, caso Valcárcel) o desde la consideración del problema en términos sociales o económicos” (2006: 148)

como lo hará Mariátegui. Para contextualizar y ahondar en estas caracterizaciones propuestas por Funes profundizaremos en estos diferentes tipos de indigenismo en los próximos apartados.

Ahora bien, continuando con el problema de la definición del indigenismo, en sexto lugar Natalia Majluf reconoce una apropiación realmente “paradójica”: se trata, nos dice, de “presentar al indio como paradigma de la nacionalidad auténtica, como origen y fuente primordial de una cultura nacional, y al mismo tiempo admitir que el que lo representa no lo es” (1994: 615). Además, la autora le sabe al indigenismo sus disfuncionalidades; vislumbra en lo que tiene que ver con sus fundamentos no una caracterización de simple discurso cargado de conceptos reivindicadores sino que lo define como claro apéndice de un propósito nacional mayor:

el indigenismo no es una forma de escapar de la sociedad sino todo lo contrario, una forma de inscribirse y definirse dentro de sus parámetros. Pues aunque los movimientos indigenistas en América se definieron como contradiscursos, se inscribieron generalmente dentro de proyectos nacionales oficiales (1994: 616).

Empero, si bien el llamado discurso indigenista, inclusive su denominación consolidada en esta década del veinte, se construye al interior de un proceso histórico como lo fue puntualmente el período presidencial de Augusto Leguía<sup>13</sup>, es dable afirmar — y poner en discusión — la ligazón entre el indígena y la conceptualización de una nación que resalta Majluf.

El análisis de este binomio sustentador de los esquemas gubernamentales encargados de incorporar a las poblaciones indígenas, considerados en sí mismos proyectos políticos que hacen foco en la figura del indio siguiendo los dictámenes

---

<sup>13</sup> Como afirma Patricia Funes, la década del veinte en Latinoamérica mantiene como centro del repertorio intelectual la “reflexión sobre la nación”, promoviendo una serie de instrumentalizaciones de lo más variadas de dicha búsqueda concernientes a, con Benedict Anderson, una “comunidad imaginaria” que galvanice las alternativas para pensar al Estado, y por sobre todo, los límites del concepto de nación. Funes rescata de la maraña de discursos acerca de lo nacional que se superponen en la época la idea de que la “única vía para “salvar al Perú” es hacer de la cultura indígena el eje de la verdadera nacionalidad” (2006: 81).

requeridos por la modernidad, no debería pasar por alto el cuestionamiento que se cierne sobre sus efectos. Sobre este tema y en el séptimo lugar de este recorrido por las diferentes aproximaciones al indigenismo, seguimos lo planteado por Osmar Gonzales en su artículo “Indigenismo, nación y política (1904-1930)”; quien de manera tajante afirma que el indigenismo “es la expresión de un fracaso” ya que pone sobre el tapete “la no conformación de la nación peruana” (2010: 433). La disolución de ese vínculo entre la representación del indio y la construcción de una nación se sostiene en las limitaciones, para Gonzales, del revestimiento teórico de la propia figura del indio como un sujeto político al que las clases dirigentes peruanas, intérpretes de una “narrativa fundacional”, no supieron apelar. Gonzales relaciona la incapacidad de las elites gobernantes para incorporar al indio a su proyecto de nación con:

la existencia de cierto desinterés de los grupos de poder por generar a sus propios pensadores. En efecto, el hecho de que sea desde el *margen de los sectores privilegiados* de donde surgen los que se erigirán en los críticos del sistema es un aspecto relevante para entender la trayectoria de los intelectuales en el Perú, con la conformación de un discurso que se estructura, precisamente, en torno del tema indígena, que de una u otra manera está presente en los programas, las reflexiones, los análisis y las propuestas de constitución nacional o estatal (2010: 436, el énfasis es nuestro).

No está de más destacar la importancia de ese “margen” al que hace referencia Gonzales como el espacio desde el cual varios de los autores que conforman nuestro *corpus* emergen con la intención de poner en escena en sus ficciones figuraciones del indio de manera particular. Poetas devenidos narradores que construyen una red de alusiones al indio y a su imaginario a partir de un desmantelamiento de los recursos compositivos de la novela indigenista. De manera concomitante, estos narradores recomponen sus estéticas mediante la incorporación de mecanismos narrativos de índole cosmopolita.



En lo referido a la dificultad de hallar un significado unívoco para el fenómeno indigenista, Gonzales es categórico y a la vez coincidente con lo planteado por Funes más arriba: “en rigor, no existe un único indigenismo, sino varios: el oficial, el revolucionario, el literario, el académico, el artístico, el reformista-legal, el misericordioso e incluso el del sentido común” (2010: 433). En esa multiplicidad de aproximaciones inherente a esta corriente de pensamiento yace intacta su vinculación con el nacionalismo como componente presente en cada una de esas manifestaciones, es decir que el indio se mantiene como “depositario de los valores nacionalizantes” (1998: 8) según el abordaje del tema que propone Henri Favre. Por último, este autor en su libro *El indigenismo* (1998) coincide con los aportes que venimos desarrollando en este capítulo referidos a la delimitación temporal del período de influencia del indigenismo; afirma que su apogeo “se sitúa entre 1920 y 1970” como instrumento del estado en tanto que “ideología oficial” asistencialista (1998: 10). Por otro lado, el autor resalta el carácter exterior que despliega el indigenismo a partir de sus agentes reproductores: “El movimiento indigenista no es la manifestación de un pensamiento indígena, sino una reflexión criolla y mestiza sobre el indio” (1998: 11).

Si pensamos en las raíces modernas del indigenismo no debe dejarse de lado esta imbricación productiva entre los intelectuales y los reclamos del mundo indígena; precisamente de allí provienen los materiales culturales con los cuales se ponen en funcionamiento una serie de obras literarias, como lo será *Ave sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner por citar un ejemplo paradigmático. En esa serie de producciones literarias se visibiliza el relato de expoliación en los que la población indígena sufre el maltrato de los gamonales ya que:

el indigenismo vinculó las radicales críticas sociales y políticas de la posguerra hechas en Lima por González Prada, con las provincias, donde vivían las oprimidas masas indias. Al hacerlo, abrió también los ojos de la intelectualidad limeña y del público en general a la desventura de los indígenas, hasta entonces ignorada por completo (Klarén 2012: 304).

El redescubrimiento y reivindicación del indio traslada al interior de las obras indigenistas un aspecto capital para la conformación de estos conglomerados textuales: la noción de heterogeneidad que venimos anticipando y que formalizó Antonio Cornejo Polar. Se trata de un modo de narrar que hace del ensamblaje de la figura del indio la base de dicha “heterogeneidad constitutiva” ya que ubica en un primer plano el “carácter representativo y reproductor de la disgregada índole de los países andinos” (1980: 77). Las obras indigenistas asumen un proceso de producción que tiene como exponente al indio en tanto que su descripción responde en estos textos a normas estéticas occidentalizadas, “tanto por la posición social y cultural de sus productores, claramente integrados al polo hegemónico de las sociedades a las que pertenecen, cuanto por el contexto en que actúan y las convenciones culturales y literarias que emplean” (1982: 53).

Así como varios autores plantearon la existencia de un abanico de indigenismos, a continuación ofrecemos un panorama de las definiciones disponibles acerca del movimiento indigenista en el campo cultural peruano de los años veinte. Las diferencias y similitudes halladas sirven para reconstruir una serie de tensiones y articulaciones palpables a la hora de reconocer la ubicación del indio en sus presupuestos teóricos.

#### **1.4 El indigenismo oficial como retórica paternalista**

“(…) la necesidad de mejorar la situación de la población indígena y de reconocer y potenciar su aportación a la vida nacional peruana, transformando al indio de víctima en protagonista”

Karen Sanders, *Nación y tradición. Cinco discursos en torno a la nación peruana (1895- 1930)*, pág. 174

El programa político de Leguía reacciona a las protestas campesinas y materializa ese disgusto generalizado en pos de un redireccionamiento de las medidas de gobierno destinadas a las comunidades indígenas. Considerando el efecto del ciclo de protestas indígenas (1915-1924) en el panorama de la época, el leguismo recompone su iniciativa en relación con este tema en particular para lo cual adopta, aparentemente y por un tiempo más o menos prolongado, el reclamo indigenista. Con

este fin, hace suyo el objetivo de los reclamos indígenas: la restricción de los avances de la clase gamonal. Patrocina las reivindicaciones de estos grupos como estrategia política para así “forjar una alianza con elementos procedentes de las clase media provinciana, algunos de cuyos miembros habían asumido la causa campesina” intentando llevar adelante “un desplazamiento fundamental en la correlación de poder entre terratenientes y campesinos a nivel local, fomentando así la difusión de la modernización capitalista” (Klarén 2012: 306). Pone en funcionamiento, con este fin, una serie de autoridades destinadas a desarmar los circuitos de legitimación de ese poder local, convalidando un desafío a la hegemonía del sector gamonal.

Leguía reconoce eso que Mariátegui llamó “las bases de una economía feudal” (2004: 26); es decir, hace suyas las falencias y las consiguientes derivaciones negativas de la función del “*pioneer* español” quien “carecía, además, de aptitud para crear núcleos de trabajo”. Mariátegui agrega que este “*pioneer*” en vez de implementar una efectiva “utilización del indio” no se dedica más que a “perseguir su exterminio” (2004: 27). Leguía, entonces, tiene como objetivo en lo referido a este aspecto la búsqueda de un proceso de resignificación del abordaje histórico de las poblaciones indígenas, aunque posteriormente sus efectos decanten en un empeoramiento de sus condiciones de vida. Con ese objetivo apunta a desarmar las relaciones entre hacendados y campesinos indígenas, las cuales se construyen en base a dos procedimientos estructurantes: la reciprocidad y los intercambios mutuos. Dichos mecanismos se sustentan en la delimitación del territorio gamonal, ya que estos “ejercían su poder en dos espacios complementarios: dentro de la hacienda, sustentados en las relaciones de dependencia personal, en una suerte de reciprocidad asimétrica; fuera de ella, en un territorio variable” (Flores Galindo 1994: 240).

Para abordar esta cuestión, el gobierno de Leguía pone en funcionamiento, en primer lugar, una Sección de Asuntos Indígenas en el año 1920 dirigida por Hildebrando Castro Pozo. La misma tiene como objetivo primario la visibilización de las problemáticas referidas a la población aborígen mediante la canalización de las

demandas indígenas hasta las esferas más altas del Estado<sup>14</sup>. Asimismo, ese año se promulga una nueva Constitución que implementa leyes destinadas a proteger a la población indígena. Muchas más “leyes indígenas que en un siglo de República serían aprobadas entre 1919 y 1924” (Rénique 2016: 81).

El “Presidente Wiracocha”, epíteto grandilocuente con el que fue nombrado Leguía como clara estrategia propagandística, promueve la organización de congresos regionales, implementa un catastro de las comunidades, inicia también una labor pacificadora en base a una Ley del Salario Mínimo y a la introducción de hábitos con la intención de occidentalizar a dichas poblaciones a través del descenso en el consumo de alcohol. Sin embargo, la institución que de aquí en más concentra todo el respaldo oficial del régimen leguista en materia de asuntos indígenas va a ser el Comité Pro-Derecho Indígena Tawantinsuyo. Este organismo gubernamental se arroga la capacidad de convocar a gremialistas encargados de establecer vínculos con los indígenas a través un discurso utopista. Rénique se detiene también en dicho organismo y aclara que en esa “atmósfera cargada de providencialismo”, como sostuvimos al comienzo de este apartado al describir el gobierno de Leguía, el Comité Pro-Derecho Indígena Tawantinsuyo se caracteriza por la combinación entre “la lucha actual y la reivindicación cultural simbólica por la apelación al Tawantinsuyo”. Dicha operación de lectura del pasado colectivo se plasma en “la celebración de la muerte de Atahualpa y la renuencia a celebrar el centenario de la Independencia en tanto que su propia situación como indígenas no había sufrido alteración con respecto al tiempo colonial” (2016: 113).

El gobierno de Leguía se alarma ante la organización de los reclamos campesinos que degeneraba en actos de violencia y comienza a retroceder en sus políticas pro indígenas y actos antigamonales, adjudicándose el año 1923 matices más que determinantes en lo referido a su acercamiento a la población indígena. Es el año

---

<sup>14</sup> La creación de dicha dependencia del Ministerio de Fomento no viene a ser más que la modernización de un mecanismo ya puesto a disposición del gobierno de Nicolás de Piérola como lo fueron los “mensajeros”, aglutinados en la Asociación Pro-Indígena (API) fundada en el año 1909 fundada por Dora Mayer, Pedro Zulen y Joaquín Capelo. José Luis Rénique agrega que la “naturaleza de su labor definía su personalidad institucional” pues su caracterización como “*lobby* proindígena constituyeron una puerta de acceso de los “mensajeros” a las altas autoridades del gobierno: no solo los acogieron, se convirtieron en sus asesores. (2016: 80).

del llamativo viraje de las políticas indigenistas del gobierno de Leguía. Como consecuencia directa del cambio de dirección, las medidas implementadas hasta ese momento se convierten en un mero apéndice administrativo, una retórica populista vacía de contenido destinada a las masas indígenas. El detonante resulta ser un episodio de violencia protagonizado por campesinos en la región de Huancané. Esta omisión de las políticas pro indígena por parte del gobierno leguista obtiene un efecto opuesto al buscado. Es decir, le ofrece a un grupo de intelectuales urbanos, aunque la mayoría provenientes del interior, la oportunidad de traducir dicha organización y cosmovisión de las comunidades indígenas en los materiales necesarios para llevar a cabo una serie de intervenciones en el campo cultural de la época. Se trata de nuevos actores del campo cultural que exponían una atracción con respecto al pasado incaico y cuya representatividad se asociaba con esas comunidades ancestrales.

Las líneas de análisis hasta aquí descritas ilustran las condiciones de posibilidad necesarias para la emergencia del “problema del indio”, preocupación transversal al proyecto de nación. De esta manera, las relaciones entre el conflicto agrario en lo que tiene que ver con la delimitación de los territorios y el abuso de la mano de obra por parte de los gamonales, así como también el resquebrajamiento de su estructura de poder como consecuencia de una mayor organización y movilización campesina, son elementos que confluyen en el fortalecimiento de la reflexión acerca del indigenismo como movimiento reivindicativo. Es decir, encuentra otras formas de ser abordado a través de las intervenciones de intelectuales provenientes de las capas medias de la sociedad peruana, quienes al verse interpelados ante semejante panorama socio-político promueven una serie de estrategias destinadas a discutir el problema del indio desde diferentes perspectivas teóricas.

En los siguientes apartados veremos en detalle las propuestas más reconocidas del período, alejadas obviamente del indigenismo oficial y sus estrategias de acercamiento al sector indígena.

## 1.5 Mariátegui: hacia una traducción indigenista del socialismo

“Una conciencia revolucionaria indígena tardará quizás en formarse; pero una vez que el indio haya hecho suya la idea socialista, le servirá con una disciplina, una tenacidad y una fuerza, en la que pocos proletarios de otros medios podrán aventajarlo.”

José Carlos Mariátegui, *Ideología y política*, pág. 46

En un artículo publicado el tres de agosto de 1919 en el diario *La Razón* titulado “La Patria Nueva. Un personal senil y claudicante”, Mariátegui expone el retorno de varios “elementos conocidos” del campo político peruano. Los mismos sirven para conformar una acusación contra el gobierno leguista destinada a poner en evidencia una serie de medidas ejecutadas por conocidos integrantes de administraciones anteriores, quienes en nada se diferencian de las formas de hacer política más bien “criollas”<sup>15</sup> que implementa Leguía<sup>16</sup>. Mariátegui, para hacernos una idea de la supuesta peligrosidad que conlleva la nota si tenemos en cuenta los efectos que tiene para el futuro del intelectual peruano, se pregunta entonces casi al final del mismo:

¿Puede hacerse con estos hombres un gobierno propulsor y moderno? El señor Leguía no es un genio. No es un talento. No es una cultura. Es apenas un hombre inteligente e intuitivo, avezado en asuntos comerciales y en las habilidades de la política criolla. ¿Puede con estos sencillos elementos mentales imponerse a su estado mayor? Seguramente no. Junto a él están los hombres expertos en todos los subterfugios y en todos los vicios. [...] Rodeado por ellos, el señor Leguía tendrá que sucumbir inevitablemente. Y sucumbiría también sin ellos. Porque

---

<sup>15</sup> En relación con este aspecto augurado por Mariátegui en su artículo puede agregarse que dicha reproducción de la explotación estamental se sostenía en ese aparente nuevo ordenamiento político que irrumpía de la mano de Leguía. Sin embargo, y como señala Cotler, posteriormente “Leguía encabezó una alianza entre capital, sectores populares y medios urbanos que le permitió afirmarse como “cabeza patrimonial” del Estado”. De esta manera, “impulsó la centralización política creando una vasta red clientelar con adictos a su persona. Y fueron estos quienes hicieron posible la subordinación política definitiva de los terratenientes no-capitalistas al Estado y, por su intermedio, al capital.” (1990: 351).

<sup>16</sup> Robert Paris da más detalles acerca de la situación del mencionado artículo: “El diario no puede salir, y el 8 de agosto una carta, de los dos directores del periódico publicada al día siguiente en *La Prensa*, informa al público que la censura ha suprimido el editorial en cuestión” (1981: 72-73)

el señor Leguía no representa en el gobierno un volumen de opinión adoctrinada. Representa sólo un criterio personal y el apetito de mucha gente (citado por Paris 1981: 75)

Mariátegui, junto con César Falcón, reciben el mote de “periodistas-agitadores” y en simultáneo se les ofrece, como estrategia de asimilación de potenciales actos desestabilizadores del poder político, la posibilidad de convertirse en “agentes de propaganda europeos” por lo que parten al viejo continente en octubre de 1919. Resultado o no de la mencionada nota periodística, este momento de la biografía de Mariátegui ha tenido diferentes abordajes en lo que concierne a la interpretación de este viaje como una invitación y, por lo tanto, un gesto que cristaliza rasgos de connivencia entre el fundador de *Amauta* y el gobierno de Leguía, o bien en todo caso un exilio forzado dado por la elección entre la cárcel o la estadía en Europa<sup>17</sup>.

El periplo europeo de Mariátegui comprende los años 1919 hasta 1923. En marzo de ese año retorna a Perú con “algunas ideas” determinantes para su recorrido intelectual (1984: 331). La experiencia europea, a su vez, desencadena un redescubrimiento de su lugar de origen, un cambio de perspectiva obtenido mediante la lejanía como sostiene el mismo Mariátegui: “El itinerario de Europa había sido para nosotros el del mejor, y más tremendo, descubrimiento de América” (1979: 146). Esta particular posición no implica un rechazo de la cultura occidental sino más bien de lo que denomina la “civilización capitalista”; ese aspecto puntual es el que Mariátegui observa como rasgo nocivo.

La asimilación, en tanto que materia prima capaz de potenciar las particularidades latinoamericanas, de las experiencias de renovación provenientes de Occidente tales como, en el caso específico de los planteos inmediatos del propio Mariátegui, el “socialismo teórico y práctico” (1986: 204-205) son sin dudas los elementos que conforman el novedoso ideario. Se trata de un sistema de pensamiento

---

<sup>17</sup> En lo que tiene que ver con este tema específico de la biografía de Mariátegui, mencionamos solamente una selección de la bibliografía que profundiza en el tema como lo son *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América* (2006) de Fernanda Beigel, *La formación ideológica de José Carlos Mariátegui* (1981) de Robert Paris o bien *Bio-bibliografía de José Carlos Mariátegui* (1963) de Guillermo Rouillon.

cuya capacidad de adaptación se transfigura en la propuesta denominada socialismo indo-americano. En su artículo “Ideología y política” el pensador peruano deja en claro su posición ante la cultura occidental denominada “fenómeno mundial” y que recuperamos en función del concepto de cosmopolitismo asociado a la narrativa de vanguardia:

Por el contrario, de él recibe su fermento y su impulso. *La levadura de las nuevas reivindicaciones indigenistas es la idea socialista*, no como la hemos heredado instintivamente del extinto Inkario, sino como la hemos aprendido de la civilización occidental, en cuya ciencia y en cuya técnica sólo romanticismos utopistas pueden dejar de ver *adquisiciones irrenunciables y magníficas del hombre moderno* (1995: 21, el subrayado es nuestro)

La “levadura” de las novedosas formas de acercarse al mundo indígena como problema moderno de la nación peruana sienta las bases de un proyecto no sólo político sino que incluso estético a través de dichas “adquisiciones irrenunciables” provenientes de la vanguardia europea. La “técnica”, como señala Mariátegui, es uno de los escollos fundamentales que debe solventar la generación vanguardista peruana de la década del veinte.

Específicamente, lo que le aporta la experiencia italiana es el acercamiento a determinados eventos y saberes de renombre propios de la coyuntura en la que está inmerso, funciona como “caja de resonancia” (Paris 1981: 90) de un conjunto de ideas específicas<sup>18</sup> visibles en la propuesta indigenista de Mariátegui. Específicamente en el caso peruano el problema con el que debe lidiar la propuesta mariateguiana tiene como eje el concepto de nacionalismo conformado por los sectores oligárquicos en estricta relación con la idea de una república blanca, costeña e hispánica. La resignificación del nacionalismo tiene entonces dos elementos constituyentes: por un

---

<sup>18</sup> Robert Paris ofrece un recuento de los sucesos y de sus correspondientes interpretaciones de las que Mariátegui es testigo: “[...] es a partir de Italia, y generalmente a través de las fuentes e interpretaciones italianas, que Mariátegui se ha informado de los desarrollos de la Revolución rusa o de la agitación proletaria en Alemania, del Congreso de Bakú de los pueblos de Oriente o del congreso comunista en Halle, de la crisis de las reparaciones, del problema irlandés o de la victoria de Kemal en Turquía” (1981: 90).



lado Mariátegui busca la “relocalización de la cuestión indígena como centro de gravedad del problema nacional” así como también, por otro lado, busca imprimirle “un contenido revolucionario” a las comunidades indígenas (Funes 2006: 131).

No está de más aclarar entonces que ese proyecto socialista indoamericano tiene como nota distintiva la capacidad de “fusionarse con aquellos objetos históricos-sociales particulares que correctamente designados apuntarían a la tematización del problema de la nación” (Terán 1986: 101). Visto así el objeto nacional desde una mirada socialista, y superando el clásico “problema clasificatorio” (Terán 1986: 101) del marxismo ante la búsqueda de especificidad de las nacionalidades latinoamericanas, Mariátegui apela a un objeto popular cuya centralidad en el debate acerca de la cuestión de la nación resulta fundamental. Nos referimos al problema del indio en tanto que escollo económico:

Es a partir de este descubrimiento —que Mariátegui captura en la práctica y la literatura indigenista preexistentes— como el proyecto mariateguiano hallará la posibilidad de nacionalizar su discurso y de operar no un “calco” o “copia” del marxismo como una teoría exterior, sino una traducción productiva al propio análisis social y político de la realidad peruana (1986: 115).

El pensador peruano asume como tarea la búsqueda de una instancia de “traductibilidad nacional” de dicha doctrina importada de Europa<sup>19</sup>, para lo cual requiere la recuperación de “núcleos de “buen sentido” en la tradición cultural nacional”. Testigo de la vacuidad en que deviene el discurso indigenista oficial de la

---

<sup>19</sup> Ilustrativo de este proceso de importación de ideas que Mariátegui reivindica como procedimiento crucial en lo referido a la conformación de la nación, en el artículo titulado “Lo nacional y lo exótico” publicado en 1924, el autor de *Peruanicemos al Perú* destaca: “¿Cómo podrá, por consiguiente el Perú, que no ha cumplido aún su proceso de formación nacional, aislarse de las ideas y las emociones europeas? Un pueblo con voluntad de renovación y de crecimiento no puede clausurarse. Las relaciones internacionales de la inteligencia tienen que ser, por fuerza, librecambistas. Ninguna idea que fructifica, ninguna idea que se aclimata, es una idea exótica. La propagación de una idea no es culpa ni es mérito de sus asertores; es culpa o es mérito de la historia. No es romántico pretender adaptar el Perú a una realidad nueva. Más romántico es querer negar esa realidad acusándola de concomitancias con la realidad extranjera.” (1986: 35). Ubicar en el mapa de los acontecimientos internacionales la realidad peruana es la intención principal de la propuesta mariateguiana, en pos de una superación de todo gesto cosmopolita ajeno al arraigo nacional (ista).

mano de Leguía, Mariátegui recupera para su propuesta de análisis de la realidad nacional el “planteamiento pro-indígena” trocándolo por una “demanda económico-social” (Terán 1986: 115). Por lo cual se constituye al interior de esta formación económico-social específica un nuevo sujeto revolucionario que viene a reflejar la localización del elemento indigenista y por ende la visibilización del problema de la nación. Escribe Mariátegui: “El Perú es todavía una nacionalidad en formación. Lo están construyendo sobre los inertes estratos indígenas, los aluviones de la civilización occidental” (1986: 37). La cita precedente, extraída de “Lo nacional y lo exótico”, muestra la vinculación entre dos culturas enfrentadas ya desde la Conquista; sin embargo la clásica oposición histórica, argumento esencial para entender el atraso de la realidad peruana,<sup>20</sup> obtiene de parte de Mariátegui un abordaje novedoso, cuya particularidad radica en ubicar como mecanismo de desmantelamiento de la oposición el concepto de mestizaje.

Enquistado en la historiografía más conservadora, así como también al interior de los “estratos intelectuales” más reaccionarios, el proyecto de unificación nacional puede tornarse un programa político viable siempre y cuando haga un uso adecuado de este enfrentamiento entre la idea de la peruanidad y lo occidental. A través de la constatación de la pluralidad de razas y culturas que habitan la nación peruana, Mariátegui pugna por hacer del mestizaje la instancia en la cual el factor raza se torna, en sí mismo, factor revolucionario. Hace del mestizaje cultural la base fundante de su propuesta de nación peruana. La utopía de un Perú andino que no desprecia los aportes de la cultura occidental.<sup>21</sup> El abordaje efectivo del término “indigenismo

---

<sup>20</sup> Interrupción puntual del desarrollo de una economía fructífera como fue la de los incas, la Conquista española, nos dice Mariátegui al comienzo de *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, “escinde la historia del Perú” (2012: 25) ya que, y esta es una de las razones principales, no contempla la ideas de implantar en el territorio americano la figura del “pioneer”. Establece de esta manera una falla originaria en la empresa colonialista la cual no logra producir algo más que una lógica extractivista fundada en la mano de obra esclava.

<sup>21</sup> Con respecto a la utilización del factor racial en su proyecto de nación, Forgues se dedica a analizar el distanciamiento que efectúa el propio Mariátegui de las conceptualizaciones al respecto de esta noción realizadas por José Vasconcelos, para lo cual centra su análisis en el ensayo titulado “Indología”, publicado en *Variedades* durante 1922, posteriormente compilado en *Temas de nuestra América*. Forgues afirma que el pensador peruano “opone a la “raza cósmica” de Vasconcelos el mestizaje real que surge de la acción y cuyos inicios ve encarnados en el Perú por González Prada, Ricardo Palma y Abelardo Gamarra”; además, enfatiza el trabajo particular que se desprende de la escritura del propio González Prada en lo referido a su lucidez

revolucionario”, tal y como fue denominado por el propio Mariátegui, resulta fundamental para entender la faceta más llamativa de una asociación en la que intervienen tanto la herencia andina como el cúmulo de saberes occidentales. Sin embargo, y siguiendo en este caso a Beigel, dicho binomio conceptual se aleja en su definición más primordial de una mera “aleación”; es decir, no se trata de un “simple encuentro del indigenismo político con la literatura indigenista” (2003: 78) sino más bien de un intento de reformulación basado en la superación de la óptica romántica:

el “indigenismo revolucionario” pretendía expresar a todos aquellos sujetos que, desde el campo artístico o desde el campo reivindicativo, se acercaban al problema del indio a partir de una superación de la nostalgia romántica por el antiguo Imperio Incaico [...] esta nueva forma de “indigenismo” se acercaba al pasado en tanto que raíz, pero no buscaba en las “utópicas restauraciones” su programa. Con ello, sellaba la “peruanización” de su concepción del socialismo, que terminaría en la aleación de marxismo y vanguardismo” (Beigel 2003: 79)

La consolidación de dicho instrumento conceptual, capaz de superar la idea de nación entendida a partir de su “anclaje oligárquico” y su economía atravesada por la “dependencia semicolonial” (Beigel 2003: 79), hacen de este indigenismo reformulado una cuestión dominante de su proyecto intelectual. Al revisar, entonces, los momentos de la trayectoria del intelectual peruano en donde se tornan más visibles sus problematizaciones acerca del indigenismo, debemos trazar un recorrido que ilumine no sólo las páginas de *Amauta* (1926-1930) sino que también tenga en cuenta sus abordajes más polémicos en torno a este tema en particular. Un hito memorable referido al lugar del indígena dentro de los proyectos de nación que circulan en la década del veinte es lo que la crítica especializada ha llamado la polémica del indigenismo. Desprendida de las páginas de la revista *Mundial*, así como de algunas

---

crítica a la hora de asimilar ideas provenientes de occidente: “representa”, en su opinión, “el primer instante lúcido de la conciencia del Perú” porque piensa el Perú andino sin desvalorizar los aportes de la cultura occidental: es el intérprete de “una peruanidad por definirse, por precisarse todavía” (1995: 68).

otras publicaciones<sup>22</sup>, dicha polémica tiene como grandes contendientes tanto a Mariátegui como a Luis Alberto Sánchez.

Este último se encarga de desarticular las opiniones del autor de *Siete ensayos* para lo cual apunta al “exclusivismo indio” e incluso llama la atención acerca de un supuesto europeísmo de sus propuestas. A modo de respuesta, Mariátegui señala, en su famoso artículo “Intermezzo polémico” de 1927, la diferencia sustancial entre las propuestas indigenistas de Valcárcel y López Albújar ya que le ha endilgado a ambos su pertenencia a un “indigenismo de los costeños” (1976: 73). Ambos escritores son destacados como motivo de sus particularidades estéticas. Se llama la atención acerca del lirismo mesiánico de uno y la crítica naturalista del otro, respectivamente. Alejándose entonces de cualquier atisbo de dogmatismo y mientras busca cambiar el eje del debate al correrlo de la “sinceridad” como factor determinante de este movimiento reivindicativo del indio, Mariátegui se hace un espacio para dejar en claro su posición. Arremete contra las limitaciones de Sánchez en lo referido a su postura intransigente con respecto a la vinculación entre indigenismo, socialismo y nación:

El socialismo ordena y define las reivindicaciones de las masas, de la clase trabajadora. Y en el Perú las masas, —la clase trabajadora— son en sus cuatro quintas partes indígenas. Nuestro socialismo no sería, pues, peruano, —ni sería siquiera socialismo— si no se solidarizase, primeramente, con las reivindicaciones indígenas [...] Y en este "indigenismo" vanguardista, que tantas aprensiones le produce a Luis Alberto Sánchez, no existe absolutamente ningún calco de "nacionalismos exóticos"; no existe, en todo caso, sino la creación de un "nacionalismo peruano" (1976: 75)

---

<sup>22</sup> Bajo el epígrafe “Indigenismo y Socialismo”, José Carlos Mariátegui compiló en las páginas de “Amauta” las dos notas en las que dialoga acaloradamente con Luis Alberto Sánchez (“Intermezzo Polémico” y “Réplica a Luis Alberto Sánchez”) reproducidas de “Mundial”. Además, allí también hace mención a José A. Escalante mediante una nota titulada “Polémica Finita”, artículo que viene a poner fin al diálogo polémico con Sánchez. Los artículos de Luis Alberto Sánchez a los que se refieren los comentarios de Mariátegui son los siguientes: “Batiburrillo indigenista...”, “Respuesta a José Carlos Mariátegui”, “Ismos” contra “ismos”, “Punto final con José Carlos Mariátegui” y “Más sobre lo mismo”, publicados en “Mundial” el 18 de febrero, y el 4, 11, 18 y 25 de marzo de 1927. Ver: Yasmin López Lenci, *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*, Lima, Horizonte, 1999 y Manuel Azquézolo Castro (comp.) *La polémica del indigenismo*. Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez. Lima, Mosca Azul, 1976.

Como vemos, la capacidad de representar al indio peruano fue uno de los puntos de discusión entre ambos intelectuales. El nacionalismo antisocialista de Sánchez, además, se oponía al concepto de “nacionalismo peruano” tal y como lo deja traslucir el planteo de Mariátegui, planteo cuya centralidad le estaba otorgada al socialismo, como puede leerse en la cita anterior. Para el fundador de Amauta se trataba de la única plataforma ideológica sobre la cual podían asentarse las reivindicaciones de todos los actores sociales, en especial las de los indios.

## 1.6 Desde la sierra, la nación

“No se trata de regenerar al indio, sino de regenerar al Perú, al mundo andino. La noción de regenerar al indio hacía de esto una tarea de blancos, la de regenerar al Perú, una tarea de indios. Solo el indio podía reconstituir el *inkario*.”

Miguel Rojas Mix, *Los cien nombres de América*, pág. 314

Al respecto de esta polémica tenemos que hacer mención a otro de los focos de discusión del período histórico. Se trata de la publicación de *Tempestad en los Andes* (1927) de Luis Valcárcel. La operación de lectura fundamental del libro radica en su capacidad de transformación de lo que hasta ese momento eran las interpretaciones hegemónicas que tenían al indígena como vector de la modernización. El planteo de Valcárcel pone en evidencia el índice poblacional indígena como primer gesto de sus argumentaciones; si las “cuatro quintas” partes del Perú eran indígenas entonces su superioridad sobre el blanco aparecía como un dato indudable desde lo demográfico. Continuando con su argumento, el autor de *Tempestad* supedita la costa a la sierra, así como también desecha la posibilidad del mestizaje como búsqueda de una expresión afín a la realidad para el Perú en vías de modernizarse. Como afirma en su ya conocida frase, los mestizos “no producen sino deformidades” (1975: 57). Sentando las bases de un nacionalismo en clave historicista cuya directriz discursiva se apoya en la denominada “raíz” andina, la propuesta de Valcárcel se difunde desde publicaciones como *La Sierra* de Lima o la *Revista universitaria* de Cusco en donde la revalorización del pasado pre-colombino toma valor mediante la postulación de una linealidad

histórica que llega hasta el presente desde el que estos escritores enuncian sus propuestas.

Al respecto, Yasmín López Lenci señala que en *La Sierra*, editada entre los años 1927 y 1930, se combina “un tono regionalista agresivo y exclusivista con planteamientos elitistas y paternalistas” (1999: 44). Desde sus páginas se desestima la capacidad de intervenir en el debate acerca de la condición del indio por parte de los intelectuales capitalinos. En la *Revista*, en cambio, se pone en evidencia no tanto la campaña de desprestigio en tono satírico de las opiniones provenientes de Lima sino que fundamentan sus intervenciones a través de argumentos étnicos. Los mismos funcionan como líneas de sentido desde las cuales se busca un saneamiento del panorama intelectual de la época:

Al desprestigio de la prensa le oponen la voluntad de cambios y la esperanza en el potencial de propaganda para denunciar los abusos contra los indígenas. El periodismo se vincula a la necesidad de acción, y los intelectuales que se estrenan en él, a la profecía de una regeneración cultural y moral, pues deben *limpiar una senda por la cual pasará esa generación de altivos que duermen el sueño de Sansón* (López Lenci 1999: 39).

Asociado al llamado *Grupo Resurgimiento*, en *Tempestad en los andes* podemos encontrar la exposición ensayística de aquello denominado andinismo. En referencia a este concepto podemos agregar siguiendo a Beigel que se trata de:

una corriente que expresó el rescate urbano de un conjunto de prácticas políticas y culturales propias de los pobladores de la sierra peruana, cuestionadoras de la feudalidad y el gamonalismo. En los 20, esta variante del “indigenismo” dejó de lado la idealización romántica del pasado incaico para trabajar sobre la imagen y los problemas del indio del presente. Fue una tendencia promovida por importantes intelectuales provincianos, bautizada en esta época como “andinismo” (en un sentido más amplio que el “serranismo”) y, a pesar de su “defecto homogeneizante”, debe destacarse porque marcó una diferencia con el modernismo romántico (2003: 75).

Compilando una serie de retratos poéticos de la vida en la sierra y ensayos desperdigados anteriormente en otras revistas, en *Tempestad en los andes* se presentan una serie de cuestiones fundamentales para realizar un relevamiento de la vida del indio en referencia a una continuidad con la organización incaica. En este sentido, el ayllu como ámbito de socialización central, la inversión de la oposición civilización y barbarie y el resurgimiento de una raza indígena nutren la lectura del pasado como sustento de la construcción de la nación. Valcárcel sostiene como propuesta reivindicativa del indio serrano la posibilidad de alcanzar la restauración del mundo incaico. La “entonación profética” que advierte Mariátegui en el prólogo de dicho texto se traduce entonces en un “elemento étnico-racial” vuelto “cualidad inalterada de lo andino que se articula positivamente a la naturaleza” (Moraña 2015: 54). Se diagrama, por tanto, en función de los postulados de Valcárcel, un mapa de la enunciación que tiene a Cusco como punto de arraigo, es decir, espacio simbólico que permite la proyección de un nosotros americano en oposición directa con la espacialización de una racionalidad europea representada mediante Lima.

En relación con este uso del elemento racial propiciado por Valcárcel, emerge como contraparte en ese campo cultural de los veinte la propuesta de José Uriel García con *El nuevo indio* (1929). Allí se aborda la idea de la hibridez identitaria que orientaba su análisis hacia la figura del cholo como protagonista de su presupuesto teórico, capaz de modificar la realidad peruana en base a la emergencia de una “nueva subjetividad india”:

García se concentra en la identidad “neoindia” que con su fuerza moral y social se proyectaba hacia el futuro, mientras que el indígena en sí (no transformado por la mestización) pasaba a representar una figura del pasado, superada por las nuevas hibridaciones étnicas. El surgimiento de la nueva subjetividad india transformaba así la dinámica social del Perú y constituía una forma de perpetuación de lo indígena que, de otro modo, se enfrentaba al peligro de desaparecer. El “neoindio” no se definía, según García, por la pureza de sangre sino por su respeto a la tradición, su articulación a la naturaleza propia, su identidad cultural (Moraña 2015: 52-53).

Los aportes tanto de Valcárcel como de García funcionan como ejemplos de la búsqueda de una matriz andina en tanto que punto de partida irrenunciable de la nacionalidad. Al hurgar en la profundidad de los esquemas culturales indígenas, en sus propias costumbres y en su imaginario, recuperan los lineamientos de un proyecto nacional proveniente de una especie de injerencia teórica de los márgenes serranos.

Las estrategias compositivas de las mencionadas obras subvierten una manera de leer la realidad al optar por una re-lectura de las tradiciones autóctonas en virtud de un proceso de re-semantización de esos aportes en una década de los veinte que potencia tales contenidos. En tal sentido, la instrumentalización de los saberes andinos actualiza una consideración del indígena desde otro punto de vista, lo posiciona como portavoz de un retorno de la sierra como cantera de los cimientos nacionales; en detrimento de, como dice Mariátegui, la inestable “arcilla costeña” (2012: 270).

### **1.7 La ficción moderna del indigenismo**

Siempre y cuando se tengan en cuenta las particularidades más sobresalientes que hemos podido recopilar referidas al carácter del indigenismo, nos interesa repasar esos rasgos para así acercarnos a una definición de este fenómeno, punto de inicio de nuestra investigación. Es decir, nuestro abordaje del indigenismo propone superar el tembladeral conceptual de las definiciones clásicas acerca del tema que hemos repasado. A continuación hacemos hincapié en cuatro características fundamentales del indigenismo; las mismas funcionan como puntos de inflexión en las propuestas narrativas de los autores de nuestro *corpus* ya que estos diagraman una transformación de esos rasgos en sus textualidades cosmopolitas.

Como primer aspecto, destacamos el factor de exterioridad sobre el cual coinciden todos los abordajes teóricos. El indigenismo aborda un referente indio desde un universo de sentido cuya especificidad resulta opuesta a su objeto de reflexión, es decir que responde a una serie de parámetros estéticos que nada tienen que ver con el mundo del indio. Se percibe, por lo tanto, una fisura entre el mundo indígena y su representación siempre a manos de un sujeto mestizo o criollo, quien



viene a darle tratamiento literario a una identidad sociocultural que poco tiene que ver con dichos procedimientos. Desde el otro lado de una frontera insalvable, el narrador indigenista reconstruye una figura del indio con un abanico de procedimientos e ideas que no establecen ningún punto de contacto con el contexto social, político y económico del sujeto andino<sup>23</sup>. Sin embargo, este grupo de escritores cosmopolitas no pretenden acortar la distancia entre ellos y el referente sino que la acrecientan. Un claro ejemplo es la emergencia de un conjunto de herramientas compositivas que se alejan del retrato romántico y moralista de la narrativa indigenista. Para dar cuenta de la situación del indio van a dismantlar la ficción realista mediante un tratamiento del imaginario de lo andino capaz de correrse de los formatos miméticos, dejando que se inmiscuya sin ataduras en el relato.

El objetivo primordial de las narraciones de vanguardia radica en un corrimiento de su función representativa. Estos textos de ninguna manera construyen un relato etnográfico de las poblaciones indígenas sino que en realidad ponen en crisis los postulados miméticos del indigenismo a través del acercamiento a un conjunto de materiales simbólicos pertenecientes a los diagramas culturales andinos. Por lo tanto, estos narradores vanguardistas toman posición en la polémica acerca de la incorporación del problema del indio a la cuestión del nacionalismo cultural recurriendo para ello a los presupuestos narrativos importados de Europa. Deconstruyen el rol del artista cosmopolita alejado de las problemáticas sociales y toman posición, por ende, en el debate acerca de la incorporación del indio al proyecto de nación.

En segundo lugar, no está de más traer a colación la mencionada variabilidad de tendencias sociales y posiciones teóricas que hacen uso del indigenismo en tanto que plataforma desde la cual esbozan sus trayectorias. Existen varios indigenismos pero todos y cada uno de ellos buscan hacer del indio un sujeto que responda a

---

<sup>23</sup> La referencia en este punto de nuestra exposición es clara: se trata de una de las ideas fundamentales del repertorio metodológico de Cornejo Polar, la que apunta a la “heterogeneidad” como condición fundante de la literatura indigenista; su especificidad pone de relieve “un referente cuya identidad sociocultural difiere ostensiblemente del sistema que produce la obra literaria” es decir, para simplificar, “la producción del texto y su consumo corresponden a un universo y el referente a otro distinto y hasta opuesto” (1982: 74).

múltiples parámetros. Por ejemplo, el indigenismo literario y su discurso sobre el indio pretende mostrarlo como un motivo estético, quitarle toda su importancia para la coyuntura del presente desde el que enuncian, mucho menos adosarle una potencialidad traducible en su incorporación a los proyectos de nación. La clave de lectura de dichas obras indigenistas, de las que los narradores cosmopolitas toman distancia, muestra un indio que vive del pasado y al que no se busca incorporar en el retrato moderno de la sociedad. Asimismo, si reflexionamos acerca de su utilización dentro de un indigenismo como ideología política, es dable afirmar que en ese contexto el indio busca descifrarse como un sujeto político capaz de liberarse de la opresión a través de una toma de conciencia según Mariátegui o bien al recobrar importancia en el debate a partir de la consideración de su raza como el elemento fundamental si pensamos en los planteos de Valcárcel.

Como tercer aspecto a destacar en nuestro intento de definir el indigenismo, una de las claves de nuestro análisis tiene que hacer énfasis en el cruce de esas esferas, es decir, en la imbricación entre literatura y política que exponen las narraciones vanguardistas de manera novedosa. Cuando la literatura se propone no sólo denunciar los maltratos del indígena, situación recreada mediante protocolos estéticos románticos como lo hace la novela indigenista, sino que a la vez hace hincapié en que los mecanismos narrativos destinados al relevamiento de la situación del indio no naturalicen su condición y su histórico maltrato, es allí cuando los medios literarios para expresar esas reivindicaciones adquieren importancia. En textos como *La casa de cartón* de Martín Adán, *Escalas* de César Vallejo, las narraciones de la década del veinte de Gamaliel Churata así como posteriormente en *El pez de oro*, *Coca* de Mario Chabes y *El autómata* de Xavier Abril, se muestra una transformación narrativa destinada a un acercamiento original del universo indígena. Mediante un bagaje de procedimientos ligados a la vanguardia, entre los cuales el montaje llama la atención por su capacidad para desarmar la estética del realismo, estos escritores muestran una manera de incorporar la acción política a sus producciones a través de la reivindicación del indio, cristalizada en una narración disimétrica con respecto a los patrones miméticos. Es decir, este grupo de escritores encuentran como efecto preponderante en la incorporación de dichas técnicas literarias no solamente la

renovación del género narrativo sino que, a su vez, apuntan a la connivencia entre novela y naturalización de las condiciones socio-históricas propias de la expoliación indígena.

En cuarto lugar, apelamos a la cuestión de la nacionalidad y su definición como la tarea establecida en el horizonte de toda propuesta indigenista. Se busca hacer del indio, como dice Favre, “el depositario de los valores nacionalizantes” (1998: 8), al plegarlo a un proceso de resignificación. El objetivo del indigenismo es la concepción de un proyecto nacional como el resultado de la integración entre la herencia andina —material utópico que retorna al presente de la enunciación en este tipo de esquemas de pensamiento— y las propuestas modernizadoras que la elite política busca implementar en esa década del veinte del siglo pasado. Una línea de sentido que, según lo postulado por Alberto Flores Galindo, traza un derrotero desde las revueltas campesinas del siglo XVIII hasta los procesos revolucionarios protagonizados por Sendero Luminoso<sup>24</sup>.

Dejando en claro su innegable carácter mediador en lo que respecta a su capacidad de darle voz a quienes no la tienen, ya que el indigenismo se trata de la “ideología de los no indios” (Barre 1985: 13), la conceptualización del indigenismo se sostiene a partir de los rasgos destacados. Es decir, sin dejar de lado el factor de exterioridad de las propuestas indigenistas en lo que respecta al retrato del universo indígena, sumado a su capacidad para materializar las reivindicaciones políticas y su centralidad dentro de los proyectos de nación, nuestra definición de la corriente

---

<sup>24</sup> En este sentido, *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes* de Flores Galindo aborda la cuestión de los discursos utópicos que circulan en este territorio mencionado, haciendo referencia para ello a las “varias memorias históricas” que funcionan como trasfondo de esos relatos. Para ello, Flores Galindo no deja de reseñar de qué manera esta “especie de ciclo mítico de Inkari se articula con otras manifestaciones de la cultura popular andina” (1994: 19). En el intento de describir la “biografía de una idea”, el historiador peruano se remonta hasta el año mil, contexto histórico en el cual surge, en Europa, una corriente intelectual denominada “milenario”, la cual sostenía que dicha fecha estaba signada por el advenimiento del fin del mundo, del Juicio Final. Sus manifestaciones más radicales tuvieron como escenario a Europa central, “sustento de revueltas y rebeliones campesinas, la más importante de las cuales será dirigida en 1525 por Thomas Munzer”. Sin embargo, es en la península ibérica en donde dicha corriente adquiere mayor preponderancia. Con la Conquista de América el milenario se propala por este territorio, así como también otros elementos propios del cristianismo, como el episodio de la resurrección de los cuerpos, aspecto del Apocalipsis que el pensamiento andino asimiló rápidamente.

indigenista tal y como es representada por estos narradores vanguardistas hace sistema con el conjunto de textos analizados. Es decir, la mayor característica del indigenismo practicado por estos autores, desde el punto de vista formal, radica en el alejamiento del modelo narrativo inherente a la novela indigenista. Si en ella se planteaba una valoración idealizada del indio y de sus expresiones culturales, estos narradores cosmopolitas ofrecen un indigenismo que busca romper con ese tipo de verosímil aunque no por ello renuncian a la mención de ese referente indígena.

El peso de la representación recae entonces no en una ilustración de esa cultura a partir de una postura narrativa que va de la condena de sus costumbres a una configuración escénica romántica que redime al indio siempre que se alinee con la cultura occidental. En este tipo de indigenismo practicado por la vanguardia narrativa no se rompe dicha distancia sino que, como provocación típicamente rupturista, se la exagera. Ya no se trata de una novela sobre indios sino que ahora se presenta un artefacto literario cuya revalorización de las culturas autóctonas se asienta en la incorporación de un imaginario de lo andino mediante las novedades técnicas provenientes de las metrópolis europeas. Se trata, en síntesis, de un “indigenismo vanguardista”, parafraseando a Mariátegui en su artículo “Intermezzo polémico” que hace de la conjunción de ambos elementos el núcleo de sentido de sus producciones literarias.

El trabajo literario de estos escritores se sustenta en un doble proceso de asimilación: por un lado de formas propias del referente indígena; esto implica un proceso compositivo basado en el desapego de la mirada paternalista que tenía hasta ese momento las composiciones indigenistas. Y, por otro lado, de la incorporación de procedimientos literarios de entre las cuales el montaje prevalece. En la década del veinte del siglo pasado, los narradores vanguardistas ven en los efectos del montaje, técnica literaria proveniente de los avances del cine e inmediatamente incorporada a la literatura, un mecanismo capaz de poner en relación dos planos de sentido radicalmente opuestos como lo son el cosmopolitismo y el propio imaginario de lo andino que se desprende de las narraciones.

**DOS**

## [2] La narrativa peruana: del indigenismo a la puesta en crisis vanguardista

“Sobre la mesa de trabajo del crítico revolucionario, independientemente de toda consideración jerárquica, un libro de Joyce será en todo instante un documento más valioso que el de cualquier neo-Zola.”

José Carlos Mariátegui, “Populismo literario y estabilización capitalista”, pág. 559

### 2.1 El indigenismo literario

En el capítulo anterior observamos las particularidades del movimiento indigenista desde un punto de vista panorámico. Del conjunto de características distinguidas resaltamos el factor de exterioridad de las propuestas tanto literarias como políticas. En este sentido, los aportes teóricos de Antonio Cornejo Polar resultan interesantes al respecto. En varios de sus artículos referidos al desarrollo histórico de la novela peruana<sup>25</sup>, el crítico traduce el concepto de exterioridad con la intención de aplicarlo a la narrativa.

Haciendo las veces de sostén de su propuesta de análisis, la exterioridad funciona como eje de la “heterogeneidad constitutiva” (1982: 93) de la narrativa indigenista según Cornejo Polar. Este aspecto es central para la arquitectura de la obra literaria de temática indígena pues implica dar cuenta de su descalabro estructural. Se trata de “un suceso culturalmente heterogéneo en el que el referente pertenece a un universo y todos los demás factores a otro distinto y hasta opuesto (2008: 45).

El mencionado deslinde es el que, efectivamente, abre el debate acerca de la tan mentada fractura o escisión entre el universo indígena y su propia expresión,

---

<sup>25</sup> Citamos, a modo de ejemplo, un pasaje del artículo “*Aves sin nido*: Indios, “notables” y forasteros” en el que Cornejo Polar carga las tintas acerca del concepto de exterioridad plasmado en la estructura misma de la novela de Matto de Turner. Como muestra de la insistencia metodológica con que sostiene la operatividad de dicho término, Cornejo Polar escribe que “la condición necesaria de la novela indigenista es, precisamente, su exterioridad. La novela indigenista, como por lo demás todo el movimiento indigenista, es un hecho pluricultural y plurisocial que se distingue por producirse en un mundo que no es, precisamente, el mundo al que se refieren sus obras” (2008: 28). Profundizaremos en esta cuestión a lo largo de este capítulo.

discusión que busca poner en perspectiva el problema al que atinadamente hizo referencia Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*:

La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente *verista* del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla. (2004: 355, el énfasis es nuestro)

De la famosa cita resulta pertinente extraer, en un primer gesto crítico, la separación entre quienes producen la literatura indigenista y su mismo referente; diferenciación por demás productiva para las propuestas historiográficas<sup>26</sup> así como para analizar las textualidades vanguardistas de los años veinte, pues veremos en ellas cómo se aúna el despliegue, aparentemente contradictorio, de técnicas literarias cosmopolitas y los materiales propios de “lo andino”<sup>27</sup>.

Asimismo, presentamos como segundo gesto crítico que toma como punto de partida la cita de Mariátegui el criterio de veracidad perteneciente a esta corriente literaria y que debe abandonarse en pos de la idealización de la figura del indio. Como sabemos, un grupo de autores se rigió según estos parámetros estéticos que Mariátegui destaca como condición de posibilidad de sus propuestas literarias. Tomás Escajadillo, al respecto, los engloba bajo los conceptos de “indianismo modernista” o

---

<sup>26</sup> La distinción entre literatura indígena e indigenista es clave para los abordajes historiográficos, en especial para los que intentan revisar las diferentes fases del movimiento literario indigenista. Tomás Escajadillo, buscando definir qué entendemos por indigenismo, propone dos presencias de ese eje temático en la narrativa peruana: el “indianismo modernista” que comprende *Los hijos del sol* (1921) de Abraham Valdelomar o *La venganza del cóndor* (1924) de Ventura García Calderón y, además, un “indianismo romántico-realista-idealista” en donde se halla, paradigmáticamente, *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner. Ninguno de ellos, agrega Escajadillo, pueden ser considerados indigenismo. Con *Cuentos andinos* (1920) de Enrique López Albújar es en realidad con quien se inicia el movimiento literario en cuestión. Este “indigenismo ortodoxo” se contrapone con el periodo ligado al “neoindigenismo” y representado por José María Arguedas y Manuel Scorza.

<sup>27</sup> Hacemos referencia en este caso a *La novela andina* de Raimundo Lazo, quien realiza una historización de la novela hispanoamericana a través del concepto de “ciclos” y asimismo se detiene en la marcada necesidad de focalizar el problema del indio de forma novedosa. Luego de mencionar un periodo romántico para luego introducirse en otro plenamente modernista a fines del siglo XIX, Lazo afirma que “en el intrincado discurrir del segundo tercio del siglo XX, se constituye y exitosamente se desarrolla el ciclo de la narración de *lo andino*, siempre con la atención concentrada en la mayoría rural de indios y cholos; pero el reiterado tratamiento de esta realidad, si no agota el tema, reclama la renovación de los puntos de vista” (1971:25).

bien “indianismo romántico-realista-idealista” y agrega que, con la llegada del “indigenismo ortodoxo” se produce un cambio de paradigma que deja atrás la estilización idílica:

La hazaña de López Albújar fue la de romper con una larga tradición de indios borrosos, lejanos, excesivamente estilizados o idealizados, “poniendo en circulación literaria a indios de carne y hueso”, en la afortunada expresión de Ciro Alegría [...] rompe claramente con el pasado, con la tradición romántico-idealista que tiene por tema al indio; existe un “sentimiento de reivindicación social” hacia el indio” (1989: 125)

El criterio de verosimilitud forma parte de la tríada conceptual que toda obra literaria perteneciente al indigenismo debe incluir según Escajadillo: el “sentimiento de reivindicación social”, la “superación de lastres del pasado, especialmente la visión romántica del mundo andino” y, por último, la “proximidad en torno al mundo novelado, el indio y el ande” son las “condiciones” que se materializan, como señalamos, recién con *Cuentos andinos* de López Albújar<sup>28</sup>.

Este último aspecto, la proximidad que se establece con el referente indígena, es la piedra de toque de los estudios sobre el indigenismo a través de la cual se hace hincapié en la realidad del indio, en las circunstancias políticas, económicas y culturales por las que se ve atravesado. Este “problema del indio”, como bien lo llamó Mariátegui, pone de manifiesto una especificidad propia del movimiento indigenista: su fundamento económico y político. Si el mencionado criterio verista, cuya relevancia llega hasta modificar el tono de las obras indigenistas acercándolas al referente, se torna el elemento identificador del llamado “indigenismo ortodoxo” según Escajadillo, analizaremos a continuación de qué manera ese ideal realista es puesto en

---

<sup>28</sup> Posicionándose más cerca del realismo luego de un primer acercamiento al romanticismo, la novela indigenista, como señala Catherine Saintoul en *Racismo, etnocentrismo y literatura: la novela indigenista andina*, enfatiza una “mirada exterior y deformante” como eje de sus búsquedas estéticas. Implementan con respecto al sujeto andino una representación que ubica como cualidad preponderante la ausencia de “una personalidad, una identidad cultural que merezca ser invocada y defendida” destinada a ese individuo (1988: 52). La autora agrega, además, que el período de emergencia de la forma novelística indigenista resulta ser la década del veinte, “animada por un impulso reivindicativo que la lleva a denunciar los males que aquejan al indio. En esto se diferencia del indianismo, que lo veía como un símbolo del pasado o simple estampa romántica, donde poco y nada contaban sus necesidades” (1988: 54).



cuestión por los narradores vanguardistas de la década del veinte. Recordemos sino lo mencionado en la cita de más arriba por Mariátegui: los escritores no logran ser veristas como consecuencia de su condición de “mestizos”; es decir que cuando “los propios indios estén en grado de producirla” esa literatura podrá acceder a un retrato fehaciente de la realidad indígena.

Sin embargo, una llamativa operación estética, en este sentido, emerge con la intención de superar esa óptica occidentalizada, fundada en procedimientos y recursos que reproducen, dice Cornejo Polar, la constitución heterogénea de la sociedad peruana, situación descrita por Mariátegui a través de ese concepto de “mestizos”<sup>29</sup>. Se trata de la asimilación de formatos literarios propiamente indígenas por parte de los modelos narrativos occidentales que presentan una alternativa a la polarización mariateguiana entre ser realistas o románticos. En lo referido a esta descripción formalista del discurso literario indigenista, Cornejo Polar hace alusión al “movimiento inverso; o sea, la alteración del canon exógeno por presión del referente”. De este modo, se genera en algunos casos una “impregnación del proceso de producción de la novela indigenista por las formas literarias [...] que corresponden al universo indígena”. El crítico peruano define esta operación como una “réplica a su contradicción interior, una cierta aptitud para abrir la estructura de la obra en busca de insertar dentro de ella formas originalmente propias de otros géneros” (2008: 48).

Como ejemplo traemos a colación ese “reto [...] de la crítica peruana”, frase con la que Cornejo Polar se refería a *El pez de oro* de Gamaliel Churata<sup>30</sup>. Observamos allí la deformación del formato narrativo occidental ya que nos encontramos con una yuxtaposición de elementos que corresponden tanto al conjunto de los saberes occidentales así como también otros que responden a una estética andina en busca de

---

<sup>29</sup> En “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural”, Cornejo Polar analiza la famosa cita de los *Siete ensayos* que aquí nos convoca deteniéndose en el uso del término “mestizos”. Ve en esa referencia no solamente una alusión a un criterio racial sino que también subraya la mención de “una compleja red de cuestiones socioculturales, principalmente el hecho de que este proceso de producción obedece a normas occidentalizadas, tanto por la posición social y cultural de sus productores, integrados al polo hegemónico de las sociedades a las que pertenecen, cuanto por el contexto en que actúan y las convenciones culturales y literarias que emplean” (1982: 81).

<sup>30</sup> *El pez de oro* se trata de “uno de los grandes retos no asumidos de la crítica peruana” según palabras de Cornejo Polar en una nota al pie de su libro de 1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Sin embargo, y más allá de ese comentario que desafiaba los ejercicios de la crítica literaria, el texto de Churata sólo recientemente ha adquirido una mayor preeminencia en el área de los estudios literarios andinos.

universalización, como veremos más adelante. Lo que pretendemos iluminar en la obra de Churata es su capacidad de generar instancias de interacción, de fricción e incluso de diálogo con tradiciones culturales provenientes de Europa. Discursos no sólo literarios sino que también de la ciencia, la filosofía, la psicología, la teoría política, interrumpidos en varias ocasiones por el montaje de formatos literarios y comentarios indígenas<sup>31</sup>.

El mencionado referente, en constante proceso de cambio, “pretende del escritor mestizo que deje de ser indigenista, que no hable de él como indio, sino como individuo de otra definición social: campesino en lucha, minero, obrero, desocupado, marginal de las barriadas, o lo que sea” (1980: 261). El resultado de este proceso es la emergencia de una narrativa “cada vez menos serrana” que “refleja una realidad urbana con todas las contradicciones y los conflictos inherentes a un proceso de cambio” (1980: 261). Dicha particularidad referida a la fluctuación del referente indígena es una de las cuestiones que sostiene nuestra investigación. La narrativa de ruptura expuesta por los autores aborda de manera diferente la histórica relación entre el realismo y los sectores sociales emergentes. Es en este punto en donde, volviendo a Mariátegui, vemos aunados el criterio de verosimilitud y el abordaje del referente indígena. Pues el proyecto estético vanguardista y cosmopolita esgrime como característica determinante lo que puede describirse como una apelación a esos sectores indígenas oprimidos por las condiciones socio-históricas inherentes a la década del veinte del siglo pasado. A propósito de esta descripción de los fenómenos artísticos de vanguardia analizados en función de su aparente cosmopolitismo en nuestro continente, uno de los rasgos que concentra una mayor potencia emancipatoria es la específica maniobra de reunión de las demandas políticas y las derivaciones estéticas. La redefinición del vínculo original con las vanguardias

---

<sup>31</sup> En relación a este tema, es el propio Cornejo Polar quien afirma que durante la década del veinte se producen en las narraciones indigenistas cambios sustanciales en lo referido al tratamiento específico del “polo no indígena de la sociedad”; en este sentido “se hacen más frecuentes y productivos los enlaces transculturales que permiten a ciertos escritores asumir rasgos importantes de la cosmovisión quechua; se flexibilizan las normas literarias de filiación occidental, e inclusive los criterios de corrección idiomática, facilitándose de esta manera un empleo más o menos audaz de formas literarias y recursos lingüísticos de procedencia quechua” (1982: 30). El universo indígena, agrega el especialista peruano, deja de ser mero “referente del indigenismo” para sumar una determinada “capacidad productiva”.

históricas europeas motiva en las manifestaciones latinoamericanas un crecimiento articulado con las vanguardias políticas. Es decir, el proceso de recepción mismo de las corrientes estéticas importadas se da en un marco “que toma distancia de la situación histórica que condicionó su germinación europea” (Pizarro 1981).

Este grupo de escritores establece como eje de sus producciones una aparente contradicción: se trata de textos que ponen en funcionamiento un vasto abanico de procedimientos narrativos rupturistas aunque sin dejar de lado la alusión al tan cuestionado referente, de maneras diversas y en oposición directa al abordaje realista del mundo indígena. Capitalizan la visualización de esa “costura” de la que habla Escajadillo al referirse a las complicaciones que tiene el indigenismo ortodoxo para asimilar el imaginario mítico de las poblaciones indígenas, situación que se invierte en las ficciones neoindigenistas: “Sea cual fuese el procedimiento adoptado, en las obras de indigenismo ortodoxo siempre podremos distinguir y diferenciar el estrato de lo mágico del estrato de la realidad, aunque intenten preservarse juntos, siempre veremos la costura que une (o separa)” (1989: 121).

La narrativa de vanguardia de la década del veinte, mediante el método del montaje, incorpora dicha brecha entre la representación y el referente durante el mismo periodo en que las narraciones indigenistas la dejaban en evidencia, anticipándose y estableciendo al mismo tiempo las bases de lo que, posteriormente, el mismo Escajadillo o incluso Cornejo Polar, considerarán “neoindigenismo”. Es decir, la superación de la fractura entre ambos órdenes ya había tenido lugar, simultáneamente, junto con la eclosión de la narrativa indigenista “ortodoxa”. Escajadillo ofrece un análisis de las posiciones que toman los narradores ante esos “estratos” contrapuestos:

En el “indigenismo ortodoxo”, cuando se ofrecen estratos de la concepción “mágica” del universo por parte del indio, ello se presenta como algo “distinto” de la realidad. Es decir, se percibe todavía la fractura, el deslinde entre los campos rigurosamente diferentes de lo “real mágico” y lo “real real”; no hay todavía una fusión plena de los dos estratos; [...] Aquellos que, como López Albújar, se sienten muy lejanos del indio, y no entienden su estrato mágico y por

tanto lo condenan [...] O aquellos, como Ciro Alegría, que a través de la ilimitada voz del narrador omnisciente adoptan una actitud de “yo no opino” frente a la presencia de lo “mágico”, una actitud que, en todo caso, *nos distancia* de ese estrato que aparece así claramente señalado como una “creencia de indios” que podemos contemplar con o sin una sonrisa de benévola tolerancia, pero algo rigurosamente separado de lo que nosotros (los lectores y el narrador omnisciente) consideramos “la realidad”. (1989: 129)

Ninguna de las dos opciones presentadas como alternativas en el análisis del crítico peruano se asimila a la operación de lectura que realizan los narradores de vanguardia. Estos, precisamente, asumen la separación entre ambos estratos como concepto capital para sus ficciones, hacen del llamado “deslinde” entre esos estratos la matriz de sus abordajes del contexto socio-cultural de su época. Para decirlo de otra manera, los vanguardistas hacen suya la lección mariateguiana que mostraba la tensión entre el verismo y la idealización del indio; aunque a fin de cuentas proponen un esquema diferente: una textualidad que deja atrás ambos criterios compositivos por la vía del montaje, rasgo central de sus propuestas rupturistas. El propio Rama se refiere a las condiciones de producción de este tipo de narraciones cuyo origen está directamente relacionado, de manera paradójica, con la instauración de un régimen mimético en tanto que “espejo de la realidad”:

Todo lo que en esto hay de cuidadosa elaboración literaria, cuyo artificio nos resulta hoy tan visible, explica que haya impuesto un modelo —el de la novela como espejo de la realidad— que ha persistido hasta el presente promoviendo *insubordinaciones de estilo posteriores*: es el acierto de una estructura literaria. Sus mismos críticos le rinden el mayor homenaje cuando acusan a este modelo de ser “mera copia de la realidad”. A tal grado logró su *engaño artístico*. (2008: 33, el subrayado es nuestro)

Las referidas “insubordinaciones de estilo posteriores” buscan describir lo que aquí establecemos como nuestro objeto de estudio. En todas y cada una de las obras que componen nuestro corpus podemos hallar una evidente aproximación a la

“fecundación de la prosa narrativa por la poesía”, recurso compositivo que se apoya en las “aportaciones que la poesía transmite a la narrativa” (Rama 2008: 34), y que funcionan como sedimentaciones formales de un novedoso régimen estético. En este punto, el “engaño artístico” del que habla Rama encuentra una puesta en crisis a partir de una serie de textos cuyos aportes desbaratan los protocolos narrativos: desvencijan la materialidad realista de la novela indigenista exponiendo sus procedimientos a la vez que revelan su interioridad, presupuesto estético netamente vanguardista<sup>32</sup>.

Si el “indio”, según Rama, “aparecía por cuarta vez como la pieza de una reclamación” (2008: 154) en la historia social peruana, primero en la “literatura misionera de la Conquista”, luego en la “literatura crítica de la burguesía mercantil”, más tarde como objeto estético ensalzado por el “período romántico”, para finalmente ser incluido a comienzos del siglo XX “bajo la forma de una demanda que presentaba un nuevo sector social, procedente de los bajos estratos de la clase media, blanca o mestiza” (2008: 137), no era más que para formar parte de un diagnóstico del “atraso de la cultura andina”; sin embargo adquiriría en lo que concierne a sus formas culturales autóctonas, potencialidades creativas. Rama plantea que si se llegaban a “dinamizar con sentido creativo” dichos materiales estéticos, testimonio del pasado propio de los estratos sociales inferiores, se alcanzaría la expresión literaria de un componente decisivo para la conformación de una cultura nacional moderna.

La incorporación de técnicas literarias cosmopolitas de los narradores vanguardistas da cuenta del “sentido creativo” con que se manipulan literariamente los materiales autóctonos. Se trata en sí misma de una operación estética que permite, de manera concomitante, abandonar, como sostiene Rama, “la congelación sobre modelos pasados de una cultura de dominación que se negaba a forjar la unidad nacional modernizada” (2008: 146). Veamos entonces en el siguiente apartado de qué

---

<sup>32</sup> Al comparar obra de arte orgánica e inorgánica o vanguardista, Peter Bürger escribe al respecto: “La obra orgánica intenta borrar el hecho de ser producto. Lo opuesto vale para la obra de arte vanguardista: se muestra como reproducción artificial, como artefacto”. Adelantándose a un tema central para nuestra investigación, el autor de *Teoría de la vanguardia* prosigue con su exposición refiriéndose al montaje: “En este punto, el montaje puede servir como principio básico del arte vanguardista. La obra “montada” demuestra que está compuesta de fragmentos de la realidad, rompe con la apariencia de totalidad” (2010: 103).

manera se reformula el concepto de realismo histórico propio de la narrativa indigenista a partir de la inclusión de los procedimientos vanguardistas.

## **2.2 La dualidad de los narradores**

A la hora de realizar un comentario acerca del realismo como concepto que atraviesa la historia de la literatura occidental no podemos más que, en principio, referirnos a la variabilidad que supone su conceptualización. Es decir, y para expresarlo parafraseando a María Teresa Gramuglio, puede alejarse cualquier tipo de suspicacia al respecto de su definición como estética si pensamos en la emergencia de una “actitud realista”. La misma, entonces, se define como la actividad artística que tiene como intención preponderante la imitación de la realidad, surgida:

en un momento en particular del siglo XIX, el que fue reconocido como el realismo por antonomasia: el que tuvo su centro en Francia y su momento polémico más alto con la pintura de Gustave Courbet. En literatura, ese realismo reúne un conjunto de nombres bien conocidos, entre los cuales, más allá de las relocalaciones que han realizado historiadores y críticos, sobresalen los de Stendhal, Balzac, Flaubert y Zola. (Gramuglio 2002: 15)

Como denominador común de cada una de estos proyectos literarios, enmarcados por la historiografía literaria dentro del realismo decimonónico, hallamos una confianza extrema en el vínculo entre signo y referente. La ponderación de esta relación expone la necesidad de este tipo de narraciones: la exigencia de representación del propio presente como estética elemental. En sí misma, podríamos agregar ya para introducirnos en algunos de los exponentes críticos más sobresalientes en lo referido a las concepciones del realismo, se trata de una literatura que refleja “las fuerzas motrices de la vida social” según Georg Lukács (1977: 37). A partir de las cuales se logra alcanzar una forma narrativa capaz de extraer de las

turbulencias del presente su razón de ser, exponiendo como procedimiento productivo la ruptura de la clásica regla de la separación de niveles<sup>33</sup>.

Es sabido que la caracterización del realismo que propone Eric Auerbach tiene como rasgo dominante el examen de una serie de textos significativos para la literatura occidental. La separación entre lo serio y lo no serio, la frontera entre lo trascendental y lo contingente y su consecuente disolución es una lógica de análisis cuya apelación a lo histórico, como eje de los planteos, bien puede complementarse con los usos que hace de la historia el propio Mijail Bajtin en *Teoría y estética de la novela* (1989). Como puede observarse, la relación con el tiempo, incluso con el presente mismo, se erige como uno de los problemas clásicos de la estética realista. En tanto que “único género en proceso de formación, todavía no cristalizado” (1989: 449), la novela para Bajtin se diferencia de los demás esquemas genéricos por carecer de una forma fija, históricamente establecida. No se trata, por ende, de géneros “acabados”, va a agregar, “con su estructura firme y poco maleable”. Asimismo, la propuesta bajtiniana hace mella en el efecto directo que conlleva lo que denomina la “novelización” de los otros géneros por parte de este en devenir constante; una operación a partir de la cual se produce la introducción de una “problemática” al interior de esos géneros, los cuales sufren la incorporación de una “zona especial” de construcción de imágenes artísticas definidas por su contacto con el presente en tanto elemento inconcluso: “la novela introduce en ellos una problemática, una imperfección semántica específica y un contacto vivo con la contemporaneidad no acabada, en proceso de formación (con el presente imperfecto)” (1989: 453).

Retornando al concepto verista al que Mariátegui hacía referencia con respecto a la narrativa indigenista, nos parece importarte traducir esa reflexión del director de *Amauta* al interior de la tradición realista. Es decir, Mariátegui sostiene, como ya se

---

<sup>33</sup> El resquebrajamiento de la oposición entre un estilo bajo destinado a describir escenas cotidianas, reales y prácticas y otro estilo alto encargado de temas sublimes, heroicos y por demás trágicos, se torna una marca de estilo del realismo. Recordemos sino el ejemplo que propone Eric Auerbach en *Mimesis* (2014) a partir del cual efectúa una imbricación de ambos estilos a partir de un relato perteneciente al Antiguo Testamento, ya que “los episodios grandiosos y sublimes de los poemas homéricos tienen lugar en forma casi exclusiva e innegable entre los pertenecientes a la clase señorial, los cuales permanecen más intactos en su sublimidad heroica que las figuras del Antiguo Testamento, que experimentan profundas caídas en su dignidad”. Concluye, además, que “en las narraciones del Antiguo Testamento lo elevado, trágico y problemático se plasman en lo casero y cotidiano” (2014: 28).

dijo, que el realismo es la estética indicada para llevar adelante una profundización en el referente indígena, capaz de quitarse de encima los “elementos de artificio en la interpretación y en la expresión (2012: 355). A partir de esa conclusión, resulta difícil quitarle al realismo clásico su matiz institucional, adosado a su concepción desde el siglo XIX en adelante. Como una literatura basada en la construcción de una verosimilitud determinada, nos interesa también dejar en claro los procesos de gestión del factor disruptivo a través de mecanismos represivos que actúan en las narraciones realistas y que administran el criterio verista.

Por lo tanto, su visibilidad en las ficciones toma la forma de técnicas o procedimientos literarios destinados a paliar las consecuencias de la inestabilidad, de la disrupción en el régimen de representación proveniente, paradójicamente, de su misma compulsión significativa. Es decir, la búsqueda de una estructuración del sentido como ejercicio central del realismo narrativo implica, asimismo, “contener esa misma crítica en una estructura disciplinaria” como bien señala Luz Horne en *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea* (2011):

Este poder vigilante no aparece únicamente en forma temática en las novelas sino también —y principalmente— como parte integrante de sus técnicas narrativas. La trasposición del modelo panóptico en la literatura se vería en el uso de un narrador omnisciente que de un modo infalible alcanza a vislumbrar la más profunda intimidad de los sujetos, en la distribución de los personajes según tipologías normalizadoras y clasificatorias y, finalmente, en la apelación de deseos transgresivos enmarcados en argumentos moralizantes (2011: 29)

El establecimiento de una forma novelesca superadora de las propuestas telúricas y de raigambre hispánicas tan en boga en el Perú, herederas de estos procesos de administración de las disimetrías de lo social al interior de sus esquemas



compositivos<sup>34</sup>, tiene, por citar un ejemplo, en la obra de Xavier Abril *El autómatas* uno de los exponentes más destacados. En esta *nouvelle* la desestabilización del régimen verista impera por sobre los mecanismos represivos, deja entrever en su desarrollo las técnicas narrativas destinadas a desnaturalizar el ordenamiento a través de un relato basado en la discontinuidad como modo de significación claramente vanguardista. Se pone en cuestión la linealidad narrativa del relato, la conformación de la verosimilitud clásica para construir un testimonio de época, rasgos intrínsecos a la estética realista que la narrativa de vanguardia desestima al promover una intervención en el ordenamiento que hace la narración de lo real, de manera opuesta a lo que venía sucediendo dentro de la tradición literaria indigenista. En este tipo de novelas funciona un mecanismo dedicado a contener las disrupciones en la forma de significar lo real, en cambio en la narrativa de vanguardia nos encontramos con el rechazo a dichos procedimientos disciplinadores.

Es dable afirmar que el objetivo del estudio de la novela del siglo XIX de Bersani tiene como máxima aspiración el relevamiento de esos procedimientos y mecanismos destinados a equilibrar la ficción realista sobre una estructura significativa. Por ejemplo, la coherencia temporal dada por las fechas, la psicología de los personajes, un conjunto de juicios moderados por la forma novelística “que abastece a esa misma sociedad de un mito que la tranquiliza” (1973: 190), incluso sucede lo mismo con la representación de la fragmentación social ya que resulta comprendida, nos dice Bersani, por el “ordenamiento de una forma significativa sugiriendo que esos fragmentos caóticos son socialmente viables y moralmente rescatables” (1973: 191).

Se observa de esta manera como cada uno de esos procedimientos destinados a ordenar las significaciones de la literatura aparecen como la negación de la principal

---

<sup>34</sup> Los aportes de Leo Bersani en su famoso ensayo “El realismo y el temor al deseo” resuenan en estas apreciaciones arriba esbozadas. El escritor realista, dice Bersani, tiene como tarea fundamental a la hora de narrar no sólo transformar los detalles insignificantes en estructuras de significación, como había señalado Roland Barthes en *S/Z*, sino también poner en funcionamiento una “forma significativa” capaz de mantener la “cohesión” ante los desvíos que promueve el deseo en tanto que amenaza para la forma del relato realista: “Las significaciones ordenadas de la literatura realista están presentes tal como si ellas fueran inmanentes a la sociedad, cuando en realidad son, de hecho, la negación mítica de la naturaleza fragmentaria de esa misma sociedad” (1973: 190). De esta manera, el novelista afín al realismo expone su confianza en el ordenamiento que se desprende de la forma novelesca y es por esto mismo que los únicos roles disponibles para él son el de “observador” o bien “legislador” o, en todo caso, “educador moral” (1973: 178).

característica de lo social que retrata la novela realista: su constante corrimiento hacia los focos de conflicto, comprendidos para el autor dentro del predio del deseo. Los héroes configurados según su oposición al ordenamiento que ofrece la sociedad devienen “chivos emisarios” que, como consecuencia de su disimetría, resultan expulsados de la estructura significativa de la ficción. Julián Sorel, Heathcliffe, Emma Bovary, Tonio Kruger son ejemplos de esos héroes vistos como “una incitación y una advertencia”. A propósito de esta cuestión, Bersani escribe lo siguiente:

En un sentido, el novelista realista intenta desesperadamente mantener la cohesión de aquello que percibe más bien como disgregación [...] El deseo en sí es una amenaza para la forma del relato realista dado que este subvierte el orden social; del mismo modo, hace estallar el orden novelesco. La novela del siglo XIX está obsesionada por la posibilidad de esos momentos subversivos y lo reprime a la vez con una brutalidad chocante y lógica [...] De hecho, en la novela de este tipo el conflicto más frecuente es aquel que opone a una sociedad y a un héroe que rebasa los límites que esa misma sociedad vendría a imponer a sus obligaciones y a sus satisfacciones. (1973: 193)

Volvamos a la novela más representativa del indigenismo narrativo según la historiografía literaria más clásica para observar cómo funciona metodológicamente la aspiración a representar lo real. En el proemio de *Aves sin nido* encontramos el núcleo de sentido en lo que respecta a una posible lectura realista de la ficción<sup>35</sup>. Allí se lee que “la novela tiene que ser la fotografía que estereotipe los vicios y las virtudes de un pueblo”; incluso la voz autoral no deja de mencionar que dicho registro de corte documental “ha tomado los cuadros, del natural, presentando al lector la copia para que él juzgue y falle” (1968: 37). Apelando a una específica moral de la forma, la novela de Matto de Turner establece a las claras su poética de corte realista. La mención de la técnica fotográfica apunta a la concreción de un ideal representativo anclado en la ficción misma, la cual se piensa como sostén literario de un conjunto de ideas que desarrollan una descripción del indio desde el punto de vista moral y social.

---

<sup>35</sup> Cornejo Polar atiende a esta cuestión de la representación en el artículo ya mencionado “*Aves sin nido*: Indios, “notables” y forasteros”. En *La novela peruana*. CELACP: Lima, 2008.

El “descolorido lápiz” con el que la autora elabora las respectivas “copias” de los “cuadros” extraídos “del natural” (1968: 37) establece relaciones con la argumentación clásica acerca del proceso mimético sostenido a través de la diferencia entre verdad y apariencia. En el proemio de la novela se advierte la imitación como eje de la propuesta narrativa; este deja en evidencia las convenciones propias del realismo si pensamos en los postulados de Roland Barthes en “El efecto de realidad”<sup>36</sup>. De esta manera, la estética de la novela de Matto de Turner, su propia arquitectura como estructura que tracciona hacia su órbita el dictamen bienpensante de los narradores indigenistas encuentra en la comparación con la fotografía un aspecto a destacar.

Si, entonces, “la historia es el espejo”, señala Matto de Turner, “la novela tiene que ser la fotografía”, es decir, el recorte, el fragmento de realidad a través del cual se logra acceder a la reflexión acerca de los hechos circundantes. La fotografía, entonces, se concibe como una tecnología capaz de autenticar lo real, un artificio que acrecienta la idea de la descripción realista no ya como copia de lo real sino más bien como mecanismo que “copia una copia (pintada) de lo real”, más bien una “reproducción convencional (pictórica) una mimesis ya, de él” (Giordano 1995: 88). Es decir, el comentario de la autora al comienzo de la novela pone de manifiesto la función que adquiere la descripción en tanto que forma de, como señala Barthes, *enmarcar* la realidad. Sostenemos que, desde el proemio de *Aves sin nido*, se inicia una genealogía de la fascinación por la técnica que más tarde la vanguardia peruana profundiza en su aplicación a los textos literarios mediante la incorporación de procedimientos afines a la poesía. No se trata, ni mucho menos, de la incorporación de técnicas cosmopolitas al proceso de una escritura que está más cerca del positivismo o del romanticismo. En *Aves sin nido* se vislumbran los aportes que provee la imagen como condensación temática en detrimento de los postulados del discurso de la

---

<sup>36</sup> Barthes define el objeto realismo como la producción de un verosímil, es decir, hace hincapié en un determinado efecto retórico. Si en *El grado cero de la escritura* reconocía el carácter mítico de esta estética al afirmar como central la naturaleza ilusoria de sus postulados, en “El efecto de realidad” su cometido es mostrar de qué manera el abordaje de lo real no es más que uno de los modos de significarlo. Hay entonces una “ilusión referencial” que sostiene al realismo, aspecto que descansa en la función específica que adquieren las “notaciones”, los detalles insignificantes, los cuales funcionan como espejo de lo real, elementos que dicen “nosotros somos lo real”.

historia vista como progreso. Matto de Turner le contrapone a ese discurso histórico una confianza en la representación literaria de la realidad que busca trazar vasos comunicantes con la disciplina fotográfica.

Quienes sí operan con una serie de recursos literarios rupturistas, incorporando a sus ficciones el efectivo retrato de lo indígena, son los escritores vanguardistas de la década del veinte. Una particularidad de esta narrativa es que devela los alcances de un ejercicio estético cuya viabilidad se sostiene en un ejercicio escriturario basado en la dualidad. Nos parece pertinente dar cuenta de la especificidad de las producciones de estos narradores a través del concepto de narradores duales ya que alternan entre la escritura de poesía y, de manera concomitante, la práctica de la narrativa. Por ende, el derrumbe de los géneros y de sus propias fronteras responde a una lógica dual de la producción literaria, una disolución de los ordenamientos genéricos que busca desvirtuar los protocolos de representación literaria de la realidad haciendo uso de un particular concepto de ficción. A través de este se busca el desajuste entre un conjunto de dispositivos estéticos y lo cotidiano como epicentro de lo representado, punto de partida de los proyectos escriturarios.

Se trata de un hecho que emerge de la mano de una duplicidad autoral; es decir, el grupo de autores aquí estudiados expone como denominador común su escisión en lo referido al requerimiento de formas escriturales a través de las cuales inician un traslado de técnicas y procedimientos, todas ellas esgrimidas primero en una de las instancias discursivas. De la siguiente manera lo plantea el propio Rama al describir a esos “primeros inventores de formas narrativas vanguardistas”:

Estaban instalados en el campo de las experiencias poéticas y *no es casualidad que casi todos* (con excepción de Arlt) *hayan sido poetas, trasladando a la prosa narrativa los recursos con que estaban procediendo a la renovación de la lírica*: la liquidación de las matrices convencionales de la poesía correspondía al abandono de la forma cuento o novela tradicionales; los tropos y en especial Su Majestad la metáfora que la narrativa realista había ido eliminando pacientemente, recobraban su imperio en la prosa cuentística; la composición

del personaje realista, ya mediante el psicologismo o el costumbrismo, resultaba aventada y sustituida por un bocetado plano y colorista [...] el desarrollo unitario y planificado del cuento en torno a una anécdota precisa era sustituido por sucesiones de fragmentos, bruscos pantallazos desordenados, iluminaciones entrecortadas y esquemáticas. (2008: 141, el énfasis nos pertenece)

Tránsfugas, desertores de una política de la literatura<sup>37</sup> con la que ya no comulgan, capaces también de obviar las limitaciones genéricas que la institución literaria dictamina, este grupo de narradores-poetas promueve la incorporación a sus proyectos creativos de una serie de procedimientos que tienen su origen en el discurso poético. Ponen en práctica un desacomodo de la experiencia de lectura ligada a la correlatividad con la matriz temporal del realismo clásico, por mencionar un ejemplo. Su propósito es transformar el realismo con la intención de lograr un testimonio de la época afín a los modos de ver (y de decir) anclados en ese presente de cambios constantes como lo fue la década del veinte.

Se trata de una serie de intervenciones sobre las textualidades miméticas que desechan su traducción a partir de “metarrelatos políticos o programas colectivos” (García Canclini 2010: 233). Promueven en cambio que los lectores visualicen un orden diferente al de lo dado, manifestándose por lo tanto como restos, recortes de objetos “que no se prestan a ningún cálculo determinable”. Rechazan, por lo tanto, el “pasaje mecánico” como diría Canclini, entre el mirar y el reclamo político:

El arte no nos vuelve rebeldes por arrojarnos a la cara lo despreciable, ni nos moviliza por el hecho de buscarnos fuera del museo. Quizá pueda contagiarnos su

---

<sup>37</sup> “Política de la literatura” es una expresión del filósofo francés Jacques Rancière que establece relaciones con otro de sus conceptos como lo es el de “divisiones de lo sensible”. La “estética del desacuerdo” de Rancière, como la denomina el propio Néstor García Canclini en *La sociedad sin relato*, establece el punto nodal de su propuesta de análisis. Planteando la desestructuración de las “divisiones de lo sensible” que calan hondo en las formas de imaginar esquemas de pensamiento comunes, la estética política del filósofo francés articula una manera de observar la “visibilidad de lo escondido” y un reconocimiento de la potencialidad del disenso, el desacuerdo entre diferentes regímenes de sensorialidad. Por esta razón, lo que se busca es aplicar, poner en funcionamiento una concepción de la literatura y del arte en tanto que estimulación del disenso y no artefacto destinado al reestablecimiento de convenciones sociales. Volveremos sobre este concepto, fundamental para entender los procesos creativos que ponen de manifiesto los autores aquí analizados, más adelante.

crítica, no sólo su indignación, si él mismo se desprende de los lenguajes cómplices del orden social [...] La experiencia estética, como experiencia de disenso, se opone a la adaptación mimética o ética del arte con fines sociales. (2010: 234)

De esta manera, y en respuesta a la organización del sentido del relato cooptado por los códigos culturales, la vanguardia va más allá de la asimilación del criterio verista mencionado por Mariátegui en sus *Siete ensayos*. Crea manifestaciones artísticas en las que el sentido se pone en suspenso, elabora con este fin un disenso con respecto a los esquemas narrativos realistas; a través de prácticas de escritura experimentales quiebran la visión totalizante de esos relatos al descubrir la artificialidad del lenguaje y sus limitaciones a la hora de mostrar algún atisbo del mundo circundante.

### **2.3 Los “desarreglos” del cosmopolitismo**

De la concomitancia que se produce entre la novela y el proceso histórico occidental surge la definición de esa forma estética como la única capaz de asumir la tarea de volver a contar el relato mismo del cosmopolitismo. La estructura de la novela, entonces, se erige como producto de la universalización de un particularismo burgués proveniente de Europa, que adquiere en Latinoamérica una específica transformación de su punto de partida. Se avanza, de esta manera, por los recorridos que la forma novelesca propone hacia el modo en que se hacen sentir los “efectos del cosmopolitismo” a nivel local<sup>38</sup>. La mencionada década del veinte y sus principales actores ligados a la renovación cultural, así como en primer lugar buscan la reformulación de la noción de realismo de raigambre decimonónica, de la misma manera, y en segundo lugar, pretenden llevar adelante el desacoplamiento de la aparente oposición, naturalizada, entre ser cosmopolitas o ser provincianos.

---

<sup>38</sup> Gonzalo Aguilar opina que: “Cosmopolitismo y localismo no se oponen, más bien lo que hacen los cosmopolitas es investigar las distorsiones que con la modernidad se producen en la idea de *localidad* [...] Durante los años veinte el cosmopolitismo estético continuó siendo un motivo polémico, más aún cuando para los vanguardistas se convirtió en la puerta de acceso a lo nacional (frente a los nacionalistas tradicionalistas que pretendían mantenerse incontaminados del mal de cosmópolis)” (2009: 15).

En estricta oposición al discurso hispanista de principios de siglo descrito por las propuestas de José de la Riva Agüero, quien definía la literatura peruana a partir de una “simple operación mutiladora” (Cornejo Polar 1982: 20), capaz de cercenar la tradición indigenista a través de la entronización de un componente hispánico como centro del sistema literario, incluso desechando las propuestas basadas en el mestizaje propias de José Gálvez, Federico Moreo o Luis Alberto Sánchez, algunos de los escritores vanguardistas van a proponer una dislocación de dicha dualidad identitaria.

Mariátegui, durante la misma época, plantea en sus *Siete ensayos* una serie de consideraciones esenciales sobre el cosmopolitismo, sobre todo aquellas que tendían a mostrar cómo, en determinado momento de la modernidad, el cosmopolitismo era uno de los caminos posibles para la exploración de lo local y lo nacional. Describiendo un período de la historia de la literatura peruana como netamente cosmopolita, prosiguiendo así lo pautado en un principio por González Prada, los intelectuales y artistas nucleados en el grupo “Colónida” promueven, señala Mariátegui, la incorporación a la “peruanidad” de los “aluviones de la civilización occidental”. Recordemos sino lo planteado en su artículo “Lo nacional y lo exótico” de 1924 a propósito de esta cuestión:

Esa peruanidad, profusamente insinuada, es un mito, es una ficción. La realidad nacional está menos desconectada, es menos independiente de Europa de lo que suponen nuestros nacionalistas. El Perú contemporáneo se mueve dentro de la órbita de la civilización occidental [...] El Perú es todavía una nacionalidad en formación. Lo están construyendo sobre los inertes estratos indígenas, los aluviones de la civilización occidental. (1994: 289)

El resultado de esta operación patrocinada por Mariátegui tiene como corolario inmediato la reconfiguración de la oposición entre ambos órdenes. Lo nacional y lo exótico, o bien lo local y lo cosmopolita, establecen una amalgama creativa capaz de vincular la modernidad con el territorio sin caer en una asociación irreflexiva y falsa entre lo local como territorio propio y lo universal como modernidad ajena. Suscita, por lo tanto, novedosas delimitaciones y emplazamientos de los actores culturales y

sus prácticas que responden a dos operaciones críticas articuladas. La primera tiende a hacer de la reformulación de la estética realista el nexo de sus propuestas metodológicas. Los narradores vanguardistas pliegan denodadamente la estructura realista de la novela indigenista al recoger las limitaciones de una representación literaria de lo real vistas como verdaderos escollos compositivos.

La aproximación al referente indígena renuncia a exponer algo de lo real según los criterios inculcados por los modelos narrativos más clásicos. Su novedad implica un reordenamiento de los modos representativos consistente en la introducción de formatos literarios propios del imaginario andino como sucede en los relatos compuestos por Gamaliel Churata durante la década de veinte o bien más adelante en *El Pez de oro*; la clausura del psicologismo de los personajes e incluso de la hegemonía del narrador quien se muestra más como testigo de lo moderno que como administrador de los hechos como sucede en *La casa de cartón* de Adán, la anulación del argumento lineal y su reemplazo por una serie de fragmentos concatenados como en *El autómatas* de Abril.

Vemos así como en cada una de esas propuestas el realismo resulta desmantelado hasta quedar del mismo una mínima expresión pero que, desde ese punto de partida, adquiere una nueva manera de abordar lo real. Los narradores de vanguardia interrumpen el orden simbólico de la verosimilitud pero siempre llevados por una ambición netamente realista. Mediante la discontinuidad como matriz fundante de sus relatos construyen un retrato de su contemporaneidad, propiciado por ese desajuste de un conjunto de dispositivos estéticos y el realismo, como señalamos, entendido como materia prima de sus producciones. Y, en segundo lugar, los autores de las mencionadas singularidades narrativas reescriben la ya clásica oposición entre una narrativa regionalista-realista y otra vanguardista-cosmopolita que atraviesa la historiografía literaria latinoamericana. Incorporan los dispositivos que traen consigo la marca del cosmopolitismo europeo para relocalizarlos: los ponen a trabajar con materiales locales, en este caso, indígenas.

Estos escritores duales exponen una resistencia a seguir el curso impuesto por los géneros y las exigencias realistas. Sus proyectos creativos no se supeditan a los regímenes miméticos pues la inconformidad ocupa el centro de sus esquemas



compositivos; al mismo tiempo reafirman la crítica social mediante “los desarreglos del orden ficcional” como afirma Rancière<sup>39</sup>. Efectivamente, en la correspondencia entre los mencionados “desarreglos del orden ficcional” y el hallazgo de nuevas formas de “subjetividad política” se juega el aspecto central de la propuesta narrativa de estos escritores. Logran, de esta manera, volver a reflexionar acerca de los alcances y funciones específicas que tiene la literatura en el debate acerca no sólo del acceso al cosmopolitismo en un país alejado de las fuerzas del cambio moderno, sino que más bien advierten sobre los efectos de lo literario en el debate acerca de lo nacional.

Reconocen, y en este aspecto radica la potencialidad política de sus proyectos literarios, que la figura del indio debe desprenderse de los enfoques románticos con que la novela indigenista emprendía su tarea de representación. El “problema del indio”, de carácter claramente local, se percibe como tema proclive a ser tratado mediante procedimientos cosmopolitas, y en esa conjunción los narradores vanguardistas encuentran una práctica de escritura cuyo desplazamiento constante modifica el orden en que se funda toda ficción, motivando cambios en el encadenamiento secuencial de la acción y en la supeditación orgánica de los detalles a una totalidad.

Como señala Mariátegui en su artículo “La realidad y la ficción”, el cosmopolitismo traslada a la “horma” (1994: 558) de la novela un conjunto de procedimientos narrativos destinados a promover una reformulación del concepto de realismo propuesto por la novela indigenista<sup>40</sup>. Abocados a “instalar el disparate

---

<sup>39</sup> En *El hilo perdido. Ensayo sobre la ficción moderna*, encontramos la siguiente cita capaz de establecer afinidades con el proceso creativo que se desprende de las narraciones vanguardistas: “Las reglas aristotélicas de la ficción subtienden los principios a los que apelan la acción política realista, la ciencia social o la comunicación mediática. Y los desarreglos del orden ficcional permiten, a la inversa, pensar las relaciones nuevas entre las palabras y las cosas, las percepciones y los actos, las repeticiones del pasado y las proyecciones al futuro, el sentido de lo real y lo posible, de lo necesario y de lo verosímil con el que se tejen las formas de la experiencia social y de la subjetivación política” (2015: 14, el énfasis es nuestro).

<sup>40</sup> Luis Rebaza Soraluz en su libro *De ultramodernidades y sus contemporáneos* realiza una penetrante descripción de un grupo de artistas y escritores cuya particularidad radica en la puesta en funcionamiento de una, como sostiene con precisión, “feliz promiscuidad” a la hora de poner en relación sus materiales de trabajo. En estricta relación con lo que a nuestro objeto de investigación se refiere, el crítico peruano enfatiza en la dualidad central que organiza la “tercera fase” de la modernidad a comienzos del siglo XX, es decir, la coexistencia simultánea entre “lo moderno y lo antiguo, lo metropolitano y lo periférico” (2017: 27), razón por la que intenta rastrear las modificaciones impulsadas desde la periferia. El modelo teórico de esta operación de lectura que busca leer a contrapelo los materiales estéticos provenientes de la metrópoli, Rebaza Soraluz lo remite de manera categórica a los postulados de Mariátegui, quien “plantea un nacionalismo que

puro” en el centro de la narración como anota Mariátegui en “El antisoneto” (1994: 343) a propósito de la estética de Martín Adán, los vanguardistas promueven un debate acerca de las formas de narrar más proclives a representar el referente indígena. Con este objetivo hacen suyas, siempre desde la óptica de lo cosmopolita, las “reivindicaciones del indio”. Mariátegui en su artículo “Nacionalismo y vanguardismo en la ideología política” publicado en 1925 traduce el concepto al que nos referimos más arriba acerca de las nuevas formas de “subjetivación política” en las que hacen hincapié estos narradores vanguardistas a través de sus provocadores proyectos literarios. Allí señala que “lo más peruano, lo más nacional del Perú contemporáneo es el sentimiento de la nueva generación, la reivindicación capital de nuestro vanguardismo es la reivindicación del indio.” (1994: 307)

Como acota Mónica Bernabé, “jóvenes provenientes de provincia y de los márgenes de la ciudad emprenden la tarea de poner sitio a la centralidad literaria limeña y a la intelectualidad del antiguo régimen letrado” (2006: 22), configurando en su afán desestabilizador del orden social dado “una modernidad articulada, principalmente en los años veinte, bajo la forma del indigenismo”. Se origina una especificidad literaria distinta, se visualiza a través de este conjunto de autores la emergencia de una nueva sensibilidad para la escritura, en particular para la narración, que atiende por un lado a los efectos de un campo literario precario en lo referido a las instancias de consagración, legitimación y de recepción, así como también a la hegemonía de la pretensión totalizante que se ponía en juego en el discurso acerca de lo nacional<sup>41</sup>.

Al lograr disipar los efectos del realismo decimonónico considerado mera “traba” (1994: 559), los narradores vanguardistas acceden a la realidad social del

---

rota posiciones con lo europeo, dejándolo en situación de periferia de la tercera fase de la modernidad. Esta operación no es, sin embargo, excluyente; para él resulta claro que concebir la peruanidad sin la filtración del pensamiento europeo “es una ficción” (2017: 29).

<sup>41</sup> A similar conclusión llega Cynthia Vich en su estudio sobre la publicación dirigida por Gamaliel Churata: *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka*. En un pasaje de la investigación puede leerse acerca de las limitaciones a las que se enfrentaron las diferentes propuestas de definición de América Latina, las cuales “descuidaron algo que la realidad por sí misma no iba a tardar en verificar: la imposibilidad de fijar nociones estáticas, sobre todo cuando lo que representan es la autocomprensión que sobre sí misma tiene una sociedad no sólo en movimiento, sino profundamente heterogénea en su base (2000: 41).

referente indígena mediante instrumentos considerados cosmopolitas, instaurando con ese fin un nuevo concepto de lo verosímil:

La muerte del viejo realismo no ha perjudicado absolutamente el conocimiento de la realidad. Por el contrario, lo ha facilitado. Nos ha liberado de dogmas y de prejuicios que lo estrechaban. En lo inverosímil hay a veces más verdad, más humanidad que en lo verosímil [...] Liberados de esta traba, los artistas pueden lanzarse a la conquista de nuevos horizontes. Se escribe, en nuestros días, obras que, sin esta libertad, no serían posibles. (1994: 560)

Con la resemantización de lo cosmopolita, la narrativa de vanguardia peruana propone una reflexión acerca del referente indígena cuya potencialidad crítica se inaugura con la superación de las características propias de un verosímil realista. A raíz de su ubicación como referencia central del campo literario de la época, este ordenamiento de los impulsos narrativos supeditado a lo mimético, tal y como aparece ilustrado en las obras literarias de tipo indigenista, se convierte en la matriz narrativa a demoler. En el próximo apartado analizaremos cómo es que se llevan adelante las propuestas literarias innovadoras que buscan dejar atrás este modelo literario.

## **2.4 Las transformaciones del “viejo realismo”**

En una serie de artículos Mariátegui expone sus reflexiones acerca de las posibilidades que implica la redefinición del realismo literario. A partir de un recorrido histórico en el que se destaca la discusión sobre el “populismo literario”, un término asociado con el resurgimiento del naturalismo francés, continuador de la estética de Zola, el director de *Amauta* enfatiza en las correspondientes respuestas literarias que dicho evento suscita: por un lado el “neorrealismo soviético” y por el otro las obras definidas como parte de una tendencia titulada “literatura burguesa”<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Una consideración más extensa de estas apreciaciones puede encontrarse en el libro de Álvaro Campuzano Arteta titulado *La modernidad imaginada. Arte y literatura en el pensamiento de José Carlos Mariátegui (1911-1930)*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2017.

Más allá de su aparente alejamiento del campo de lo político o del retrato de las vicisitudes que atraviesan las clases sociales más bajas, la “literatura burguesa” logra, paradójicamente, reflexiones históricas que de ninguna manera desprecian el trabajo estético sobre la forma. Este último elemento es considerado clave en el análisis que hace “el crítico revolucionario”:

Nos interesa la sinceridad, la desnudez de la literatura burguesa. Más aún, nos interesa su cinismo. Que nos haga conocer toda la perplejidad, todos los desfallecimientos, todos los deliquios del espíritu burgués. Social e históricamente, nos importará siempre más una página de Proust y de Gide, que todos los volúmenes de los varios Thérive del *populismo* [...] Sobre la mesa de trabajo del crítico revolucionario, independientemente de toda consideración jerárquica, un libro de Joyce será en todo instante un documento más valioso que el de cualquier neo-Zola. (1994: 560)

En estas líneas, el intelectual peruano llama la atención acerca de una tendencia literaria rupturista, la cual sostiene como peculiaridad el acceso al torrente subjetivo de la novela burguesa. A partir de ese gesto alcanza una exclusividad de temas y materiales que, de manera perspicaz, Mariátegui asocia con la actualidad del mundo social. Se trata entonces de la posibilidad de bucear en las particularidades de sujetos inestables capaces de dar cuenta de las dimensiones históricas por las que están atravesando, mediante narraciones a través de las cuales se cifra la clave del fugaz presente, de la contemporaneidad siempre cambiante de esos años veinte. La superación del naturalismo y su descripción externa de tipos sociales tendría entonces un grado de potencialidad política constituido por la exploración de las individualidades.

El recorrido novedoso de esta literatura se sostiene a través de recursos narrativos que hacen de la introspección su objetivo específico: una batería de procedimientos que definen el concepto de realidad basado en la fantasía, en la imaginación como acceso a la historia. Mediante esta propuesta, Mariátegui le declara la muerte al “viejo realismo”, el cual “ha perjudicado absolutamente el conocimiento

de la realidad”, como sostiene en “La realidad y la ficción” (1994: 561). Por lo tanto, la “revolución de la novela” va a perfilar un concepto de lo real al cual se accede a través de la imaginación, instancia creativa que recurre con ese fin a una serie de mecanismos compositivos. Mariátegui al respecto enfatiza en el monólogo interior como puerta de acceso a la introspección narrativa y menciona incluso el automatismo psíquico de los surrealistas enfatizando en las evidentes relaciones entre el “freudismo” y la literatura contemporánea. Observa que “Proust y Freud coinciden en su desconfianza del yo”, rasgo capital que se desprende del análisis de los escritores de nuestro corpus. Al apelar al flujo de la conciencia como mecanismo capaz de ilustrar las fisuras de la concepción del sujeto cartesiano se logra elaborar un testimonio de la contemporaneidad.

En el procedimiento que haremos hincapié, ya que resulta capital en las estéticas que construyen estos narradores, es en una técnica proveniente del cine como es la del montaje<sup>43</sup>. En “*Manhattan Transfer* de John Dos Pasos”, Mariátegui desarrolla un análisis de la novela partiendo de la descripción de “una muchedumbre de vidas que se mezclan, se rozan, se ignoran, se agolpan” expeliendo al “lector *a la francesa*”. La manera en la que se pone en funcionamiento esta estructura novelesca muestra “que el realismo no ha muerto sino en las rapsodias retardadas de los viejos realistas que nunca fueron realistas de veras” (1994: 693); y lleva a cabo esta tarea a través de una “técnica novelística” cuya particularidad radica en que “se hace cinematográfica”. Así, se lleva adelante una articulación de lo disperso a través del

---

<sup>43</sup> Baste decir, a modo de anticipación, que nos centraremos en el concepto de montaje tal y como fue pensado por Sergei Eisenstein. Dominique Fernandez en *Eisenstein. El hombre y su obra* (1979) repone de manera anecdótica la implementación por primera vez de dicho mecanismo del montaje por parte del cineasta ruso: monta para el teatro del Proletkult *Hasta el más sabio se equivoca* de Alexander Ostravski, “fundador del repertorio nacional”. Desde ese momento se le develan los efectos de un dispositivo escénico capaz de poner en relación varias escenas que se llevan a cabo todas al mismo tiempo sobre el escenario, estableciendo un cúmulo de interacciones entre ellas, capaces de alternar sincopadamente: “Glumov corría de un plano a otro, de forma que los dos diálogos se entrecruzaban, rebelando significaciones imprevistas por la simultaneidad de las frases pronunciadas sin solución de continuidad, pero sin dejar de pertenecer a dos mundo diferentes, heterogéneos (...)”. Citando el primer artículo de Eisenstein en donde se defiende de las críticas hechas por la ortodoxia comunista, Fernandez hace hincapié en la clara reflexión que realiza el cineasta de su puesta en escena: “El tema, la trama, deben ser abolidos. El espectáculo debe ser un libre montaje de sensaciones buscadas arbitrariamente e impuestas al espectador. Eisenstein llama a estas sensaciones “atracciones”. Es atracción “todo momento agresivo” del teatro, es decir, todo momento que somete al espectador a una acción psicológica y sensorial verificada experimentalmente y calculada matemáticamente para obtener un choque emotivo determinado.” (1989: 54-55).

procedimiento del montaje, aproximación en sí misma a una forma artística capaz de hacer de lo centrípeto de la modernidad, de la fugacidad de lo urbano la piedra de toque de su pulsión, en este caso, escrituraria, como veremos en breve al analizar las narrativas vanguardistas aquí problematizadas y como venimos subrayando en relación con los postulados de Mariátegui en sus artículos. Si la “literatura burguesa”, que tanto seduce al intelectual peruano, expone los avatares de un sujeto moderno atravesado por las novedades y el trajín de la modernidad, el montaje viene a ser la técnica indicada, el “vehículo” capaz de dar cuenta de esas novedades<sup>44</sup>.

En *Berlín Alexanderplatz* de Alfred Döblin, según Mariátegui, se reconoce la matriz compositiva capaz de renovar la forma de representación realista a través del montaje. De la misma manera, coincidiendo llamativamente, el mismo Walter Benjamin en su ensayo “Crisis de la novela. Sobre *Berlín Alexanderplatz* de Döblin” llama la atención acerca de la experiencia de lectura de lo más novedosa que provee Döblin; conclusión similar a la que había llegado Mariátegui en el ya mencionado artículo “Populismo literario...”. Ahí mismo Benjamin se encarga de señalar cómo “el lector nunca había sido mojado hasta la médula por la espuma del auténtico lenguaje hablado”; acentúa por lo tanto, al igual que Mariátegui, el acceso a otro concepto de lo real que el montaje promueve al ser incorporado a la narrativa:

El principio estilístico de este libro es el montaje. Folletines pequeñoburgueses, historias de escándalos, accidentes, sensaciones de 1928, canciones populares y anuncios publicitarios atraviesan el texto. El montaje hace estallar la “novela”, tanto en la estructura cuanto en el estilo, y abre nuevas posibilidades,

---

<sup>44</sup> De esta manera, el principio de la interrupción, capital para el despliegue del montaje en las disciplinas artísticas, adquiere una “función pedagógica” como señala Howard Eiland: “El principio de la interrupción, que es fundamental tanto para el método del montaje como para el efecto de distanciamiento, tiene aquí una función pedagógica, no solo el carácter de estímulo. Detiene la acción, generando sorpresa; de esa manera obliga al espectador a adoptar una actitud respecto de la situación en cuestión (...)” (2010: 56). Dicha recepción en lo disperso del sujeto está condicionada, nos dice Eiland, por los avatares de la tecnología moderna, por la “tecnologización de las cosas”, definición que debe entenderse más allá de la oposición entre dispersión y concentración, o asimismo entre montaje y dispersión<sup>44</sup>. Dice Eiland: “Queda claro ahora que lo que hace del cine un elemento fundamental para cultivar una recepción tan alejada de las perspectivas habituales es el mecanismo metamórfico del montaje. El montaje ya no se opone a la dispersión, como en los ensayos sobre Brecht; *es su vehículo*” (2010: 63, el subrayado es nuestro).

genuinamente épicas [...] Tan denso es el montaje, que el autor difícilmente toma la palabra [...] no muestra prisa en hacerse oír (1981: 3).

Al deponer su voz, el narrador deposita en el montaje la monopolización del discurso, para hacer las veces de “boca de la ciudad”; un montaje a través del cual “Berlín es su megáfono”. Cede su lugar de privilegio para así conseguir en esa combinación de imágenes lo que hemos anunciado en el apartado anterior: un desmantelamiento de los parámetros miméticos del régimen de representación del realismo histórico. Pero no echando por tierra el verismo tan mentado por Mariátegui, sino que más bien haciendo foco en una narración basada en la discontinuidad, la interrupción y la fricción de las piezas, las cuales ubican al lector en un lugar por demás incómodo, provisto de una literatura que se muestra “burguesa” pero que viene a incomodar al realismo.

A modo de conclusión, podemos agregar una mención a los efectos que trae aparejado este mecanismo del montaje en las narrativas vanguardistas estudiadas. Si en el comienzo de este capítulo hicimos mención a las diferentes maneras en que un conjunto de elementos andinos podía funcionar como fundamento de una estrategia compositiva que le daba lugar a formas literarias exógenas al paradigma narrativo realista, no está de más aclarar que la viabilidad de esa incorporación se sostiene en la traducción del relato cosmopolita que llevan adelante los autores. Ellos mismos reformulan la oposición entre las estéticas provenientes de la metrópoli y los materiales locales, suscitan en este sentido una transformación de la coyuntura político-cultural de los años veinte referida al lugar de las reivindicaciones indígenas en una serie de temas disponibles para la ficción.

A través del efectivo desarreglo de las “metáforas benéficas”<sup>45</sup> propias de las novelas indigenistas, estos narradores-poetas buscan nuevas formas de participación

---

<sup>45</sup> En su artículo “Literatura y discontinuidad”, Roland Barthes propone, a propósito de una novela de Butor, los posibles actos terroristas que dicha obra proyecta por sobre el cuerpo impoluto del Libro (así, con mayúsculas) y, por ende, sobre la institución literaria. En primer lugar, un atentado, una sacudida a las normas tipográficas clásicas, pues la impresión que sigue los parámetros de la normalidad discursiva protege la idea de lo literario; y en segundo lugar un acercamiento al vacío al ignorar esas figuras retóricas en las que se sustenta el credo de la continuidad: “Las metáforas benéficas del Libro son la tela que se teje, el agua que fluye, la harina que se muele, el camino que se sigue, la cortina que desvela, etc.; las metáforas antipáticas son

en el debate político y, con ese fin, llevan adelante un proyecto literario cuya incorporación del imaginario andino y de sus sujetos yace en estricta relación, como veremos enseguida, con el montaje en tanto que técnica narrativa cosmopolita. Para no quedar aislados de lo nuevo, los escritores aquí estudiados deciden resignificar ese procedimiento compositivo proveniente del cine e incorporarlo a una serie de textos. Hacen del montaje narrativo, del régimen de las imágenes que convoca, una instancia configuradora de lo real distanciada de la representación literaria realista, aunque no por ello dejan de participar en el debate acerca de la nacionalidad. A través de una serie de instrumentos narrativos ligados al cosmopolitismo surge la posibilidad de suscitar nuevas formas de subjetivación política.

---

todas las de un objeto que se fabrica, es decir, que se elabora a partir de materiales discontinuos (...)” (2003: 244).



**TRES**

## [3] La narrativa de vanguardia peruana

### 3.1 Las islas de la vanguardia latinoamericana

“La Literatura Americana es portuaria y de ventolina, a merced de las incitaciones de los meridianos mentales del viejo mundo, y ya boulevardiza, estepiza, niponiza, heleniza y siempre en criollismo, nativismo, decadentismo, vanguardismo, realismo, naturalismo, acaba excéntrica, con desasimiento, que no sea el pintoricismo episódico y vacuo de la coordenada india.”

Gamaliel Churata, *El pez de oro*, pág. 83

El conjunto de las tendencias artísticas rupturistas que surgen en Europa en las primeras décadas del siglo XX tienen como propósito principal “la renovación de modalidades artísticas institucionalizadas” como acota Hugo Verani (1986: 78); es decir, se trata del desmantelamiento de una cultura anquilosada mediante la insurgencia de novedosos esquemas estéticos, abriendo vías para el despliegue de una “nueva sensibilidad” que se propaga por el mapa occidental. El mecanismo que funciona como eje de este proceso rupturista puede encontrarse en las “formas sacrificiales e iconoclastas de la pasión de lo real” que adquieren su espesor intrínseco mediante “la correlación entre destrucción y sustracción” (Badiou, 2005: 168) como dinámica principal de dichos movimientos. Detengámonos un momento en la siguiente frase del filósofo francés recién citado, ya que nos sirve de punto de partida para nuestro análisis:

Toda vanguardia proclama una ruptura formal con los esquemas artísticos anteriores. Se presenta como portadora de un poder de destrucción del consenso formal que, en un momento dado, define lo que merece el nombre de arte [...] Una vanguardia pretende romper con toda idea de vigencia de las leyes formales de lo bello, deducidas del acuerdo entre nuestros receptores sensoriales y la expresión intelectual. Se trata de terminar con los retoños de la estética de Kant, que hacen de lo bello el signo de una armonía de nuestras

facultades[...]. Una vanguardia, aun cuando propicie ciertos dispositivos formales en desmedro de otros, sostiene *in fine* que toda disposición sensible puede producir un efecto artístico, si se sabe compartir su regla. No hay norma natural, sólo hay coherencias voluntarias que sacan partido del azar de las ocurrencias sensibles. (2005: 169)

Mártires de la “pasión por el presente” los vanguardistas hacen uso de esas “coherencias voluntarias” destinadas a descomponer el “consenso formal” que rige una época (Badiou 2005: 170), con la clara intención de cuajar un arte en estricta sintonía con la vida misma<sup>46</sup>, un acercamiento de la esfera del arte a la de la “praxis vital” (Bürger 2010). Con la finalidad de “terminar con los retoños de la estética de Kant”, la noción de vanguardia, según Peter Bürger, tiene su núcleo en el ataque a la categoría de obra de arte “orgánica” y su status autónomo en el seno de la sociedad burguesa. Es decir, inscribe en su despliegue demoledor un cúmulo de procedimientos (el acto mismo de provocación toma un lugar fundamental en el diseño de la obra, el efecto de *shock*, la fragmentación, el *collage*, los *ready-made*) que tienen como horizonte un “estadio de autocrítica”: “En la obra de arte orgánica (simbólica), la unidad de lo general y lo particular carece de mediación. En cambio, en la obra no-orgánica (alegórica), a la que pertenecen las obras vanguardistas, la unidad está mediada. Aquí el momento de unidad está en gran medida limitado (...) La obra vanguardista no niega la unidad (...) sino sólo cierto tipo de unidad, la relación entre parte y todo, propia de la obra de arte orgánica” (2010: 80).

El montaje, como se sostiene en *Teoría de la vanguardia*, se erige como uno de los cimientos estéticos de la obra de arte de tipo “inorgánica” ya que se desliga de toda apariencia de “reconciliación”: su composición basada en fragmentos de la realidad se despoja de la búsqueda de un “modelo sintagmático” en donde la relación entre las

---

<sup>46</sup> Tomando a la vanguardia como un estadio de autocrítica del arte en el seno de la sociedad burguesa, el ya clásico trabajo de Peter Bürger muestra como dicha situación se torna condición necesaria para que el arte alcance ese estatuto de autoexamen, en particular de la denominada “institución arte”: un constructo teórico que incluye tanto al aparato productor y distribuidor de arte así también como a las ideas dominantes de una época dada, las cuales definen la recepción de las obras. De esta manera, los movimientos históricos de vanguardia rechazan ambos aspectos: el aparato de distribución íntegro y el estatuto del arte concebido por la sociedad burguesa. Pues es el aplazamiento de la distancia entre arte y praxis vital lo que la vanguardia de comienzos del siglo XX pugna por sostener y afianzar en sus diferentes manifestaciones artísticas. En *Teoría de la vanguardia*. Bs. As: Las cuarenta, 2010.

partes y el todo resulta central. Es más, se la sustituye por la entronización del efecto de *shock* a partir del cual, con la “supresión del sentido”, el receptor logra preguntarse por “su propia praxis cotidiana y la necesidad de modificarla. Bürger procura que este corolario de la obra de arte inorgánica “sea estimulante para un cambio de conducta, que sea medio para romper con la inmanencia estética y para generar un cambio en la praxis cotidiana del receptor.” (2010: 113-114). Se anudan de esta manera dos de los elementos centrales de nuestra propuesta de análisis: montaje y percepción forman el binomio conceptual de los aportes críticos de los narradores-poetas al proyecto no sólo de autonomización del aparato perceptivo del sujeto, sino que también asume el rol de dispositivo fundamental en sus formar de narrar un presente atravesado por tensiones sociales aparentemente irresolubles.

Las propias circunstancias por las que atraviesa la noción de vanguardia, desde sus orígenes como acepción netamente militar hasta su utilización en tanto nexo explicativo de las relaciones entre los actos políticos y estéticos como señala Calinescu<sup>47</sup>, cristalizan algunos de los aspectos a través de los cuales se sostiene la concepción de los movimientos de vanguardia como manifestaciones estéticas ligadas a las condiciones socioeconómicas y culturales en las que emergen. Allí puede leerse que del remanente de la impostación del tiempo como constructor enteramente lineal, de esa periodización que se plasma en una temporalidad fragmentada en épocas, emerge, si seguimos el presupuesto teórico de Calinescu, la coincidencia entre la modernidad y las vanguardias. Estas últimas definidas como momentos históricos que

---

<sup>47</sup> Matei Calinescu realiza una genealogía del concepto “vanguardia” subsumiendo la dicotomía entre vanguardia política y estética a uno de los momentos históricos por lo que transcurre el devenir de la noción. En resumen, el crítico afirma que durante la “Querella entre antiguos y modernos” se produce la introducción del concepto de vanguardia pero otorgándole un uso análogo al del ámbito bélico. Así, durante la década de 1790, inicia su punto de partida como término ligado a lo político en los albores de la revolución francesa. Luego en 1825, usufructuado por el mismo Saint-Simon, el concepto se homologa a una elite al frente de los reclamos políticos de la época, quienes mediante sus actividades estéticas deben promocionar las ideas de cambio. El punto de quiebre lo protagonizan escritores como Baudelaire y Rimbaud; ellos señalan las aporías de una definición que unificaba dos ámbitos de acción imbricados en función de la propaganda que uno le proveía al otro. Finalmente, el término vanguardia se asocia en la segunda década del siglo XX al conjunto de las nuevas escuelas “cuyos programas se definían por su rechazo del pasado y el culto a lo nuevo” en función de un objetivo principal que sería la “destrucción de la tradición”. En *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2003. El divorcio entre la vanguardia estética y la política, clave para el desarrollo de este recorrido histórico, es un punto sobre el que difieren tanto Calinescu como otro teorizador del concepto en cuestión como Renato Poggioli en su libro *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de occidente, 1964.

resquebrajan sorpresivamente esa dimensión espacial del tiempo. Es decir, producen un corte, confiscando sus elementos intrínsecos de la masa heteróclita de la modernidad, aunque subvirtiéndolos, expandiéndolos hacia horizontes novedosos que conforman una crisis operante, como acota Badiou, en los conceptos artísticos tradicionales.

Así, la principal tentativa que enarbolan los movimientos de vanguardia es ir, como vimos, en contra de la concepción burguesa del arte. Y la relación de dependencia entre los conceptos de modernidad y vanguardia le sirve al crítico rumano para trazar una historización del concepto mismo de vanguardia, un “análisis terminológico” que tiene como finalidad desligarlos uno del otro para disipar así la superposición entre ambos. Se descubre de esa forma una “tradición de la ruptura”, es decir, la conceptualización de la modernidad vista entonces como una tradición que concentra en la ruptura “la forma privilegiada del cambio” (Paz, 1981:3). Coincidentemente, tanto Badiou como Octavio Paz enfatizan en el carácter pasional de esta modernidad, rasgo determinante en lo que concierne a su peculiar abordaje del pasado. La pasión de lo real del filósofo francés se traduce para el mexicano en una específica “pasión crítica”:

[...] amor inmoderado, pasional, por la crítica y sus precisos mecanismos de deconstrucción, pero también crítica enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega. Enamorada de sí misma y siempre en guerra consigo misma, no afirma nada permanente ni se funda en ningún principio: la negación de todos los principios, el cambio perpetuo, es su principio. Una crítica así no puede sino culminar en un amor pasional por la manifestación más pura e inmediata del cambio: el ahora (1981: 4)

En efecto, esa potencia del instante presente derrumba directamente, dice Paz, la distinción entre lo antiguo y lo actual, establece como signo de época moderno la “aceleración del tiempo histórico” y a la vez motiva la confluencia de todos los tiempos y espacios en el aquí y el ahora de la obra. Lúcidamente, el mexicano se pregunta:

“¿Cómo no advertir que esa sucesión de rupturas es asimismo una continuidad?” (1981: 5).

El contexto de la primera guerra mundial y la consecuente alteración del eje del sistema económico mundial, así como la revolución bolchevique de 1917, son acontecimientos históricos cuyas implicancias se tornan decisivas para la emergencia de dichas manifestaciones culturales rupturistas en Europa. En cambio, al referirnos a América Latina, debemos realizar una serie de salvedades. En nuestro continente las vanguardias negaron un corte tajante contra la civilización occidental, sino que: “Por el contrario, las vanguardias latinoamericanas se volvieron al pasado colonial para efectuar una nueva interpretación desde el presente. Es más: la inmersión en la historia está orientada a la relectura del pasado americano en función del presente.” (Foffani, 2010: 58). Dicha articulación con el pasado, a la que ya aludiremos en función de las estrategias de posicionamiento en el campo literario peruano de los autores aquí estudiados, trae aparejada no sólo un distanciamiento evidente con respecto a los fenómenos de vanguardia europeos, sino que asimismo da cuenta del hundimiento en los estratos primigenios de la sociedad a modo de acto de resistencia ante la adquisición indiscriminada de las retóricas vanguardistas europeas. Como claros ejemplos de esta operación podemos traer a colación la definición que el Grupo Orkopata expone de la vanguardia como un fenómeno estético que tiene sus raíces en las culturas autóctonas de la región andina, o bien el proceso de legitimación del hibridismo lingüístico y por ende literario propuesto por Churata, basado en el ejemplo de las crónicas de Guaman Poma de Ayala a quien vincula con determinadas estéticas vanguardistas.

En lo que concierne a los criterios historiográficos referidos a la periodización de la vanguardia, estos dan cuenta de algunas fluctuaciones relativas al campo cultural en el que irrumpen, aunque postulando una serie de hechos históricos como centrales a la hora de instaurar límites temporales. Jorge Schwartz (1991) señala el amplio espectro de posibilidades que la crítica literaria ha ofrecido para realizar la periodización de la vanguardia latinoamericana. Enfatiza así en la publicación del manifiesto de Vicente Huidobro *Non serviam* de 1914 o en la Semana del Arte Moderno en Brasil en 1922, junto con algunas publicaciones paradigmáticas, tales

como *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* de Gironde o *Trilce* de César Vallejo como fechas iniciales. Por otro lado, con respecto a la finalización de dichos fenómenos, el final de los veinte se torna idea recurrente entre los aportes de la crítica acerca del tema. Se le adjudica una importancia capital tanto a determinados hechos históricos como la crisis económica de 1929, los golpes militares en varios países latinoamericanos o la organización de movimientos políticos anarquistas y socialistas; así como a episodios de carácter menos global, aunque no por ello de menor importancia, como la muerte de Mariátegui y el fin de la publicación *Amauta*, o el desenlace de la *revista de avance* en Cuba, todo signado por la misma fecha: 1930. Otros, como el ya mencionado Hugo Verani (1986), consideran 1916 y 1935 como fechas límite de la etapa rupturista. Asimismo, existen particularidades intrínsecas, propias de la vida económica, cultural y social de Latinoamérica, que hacen de las vanguardias latinoamericanas una manifestación que está más allá del simple “epifenómeno de la vanguardia europea”. Precisamente Osorio en el prólogo a *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* se detiene en la cuestión:

[...] sin dejar de tomar en cuenta la influencia que ejercen y la importancia que tienen los *ismos* europeos en muchos aspectos de la elaboración programática del vanguardismo en nuestro medio, no es objetivo ni tiene fundamento científico el *reducir* lo que debe considerarse vanguardismo en América Latina sólo a las manifestaciones estrictamente asimilables a las escuelas de Europa. [...] las expresiones más importantes del vanguardismo hispanoamericano tienen sus raíces estético-ideológicas en un proceso propio de cuestionamiento crítico, tanto de la tradición literaria (Modernismo) como de la realidad inmediata (la hegemonía oligárquica), proceso que se vincula al ascenso de nuevos sectores sociales en América Latina. (1988: 28)

La novedosa óptica desde la cual Osorio observa las expresiones artísticas de vanguardia en este continente sostiene todo un andamiaje procedimental cuyo objetivo es desplazar “nociones propias de la historiografía tradicional” que han impedido el correcto abordaje crítico de dichos fenómenos estéticos. Uno de esos

errores interpretativos se trata del intento de examinar a las vanguardias como un “conjunto continental” y no sólo como sumatoria de manifestaciones nacionales aisladas; subrayando la necesidad de establecer “correspondencias” entre los movimientos. Es decir, analizar la literatura vanguardista latinoamericana como:

una floración múltiple, puesto que aparecen brotes casi simultáneos en la mayoría de las ciudades importantes sin que exista un núcleo irradiador preciso”, permitiendo de esta manera “el estudio de los brotes aislados, ya no como islas sino como parte de un verdadero “archipiélago” continental” (1988: 31)

Mediante la promoción de la novedad formal y el aprovechamiento de un imaginario que revisa todos los tópicos estéticos heredados, las islas de la vanguardia establecen una redefinición de la lógica binaria que aúna lo político junto con lo artístico, distanciándose abruptamente con ese objetivo de los ejemplos provenientes de Europa. Tomamos la teorización de las islas como metáfora de los espacios soberanos en contraposición a la hegemonía continental de los aportes críticos de Nicolás Rosa, quien en su ensayo “Una teoría del naufragio” elucubra una serie de aproximaciones al concepto de “isla” visto desde la semiosis libertaria que “engendra nuevos territorios narrativos”; es decir, que se torna ámbito poroso en donde la experimentación permea. Allí el autor señala:

El enfrentamiento topológico entre continentalización e insularidad es también un enfrentamiento semiótico, son áreas de la significación que se enfrentan, dos campos semánticos que se entrecruzan, que se bordean, que se circundan, que se invaden intentando lograr la hegemonía: una guerra semiótica. La isla es un espacio cerrado que genera una estructura de relieves fractales en oposición a la continuidad topográfica del continente. Entre los bordes fractales de la costa –itsmos, bahías, penínsulas, cabos- la isla es la figuración de la separación de la integridad continental de la que guardará siempre el recuerdo geológico de su origen. En el nivel político toda isla implica la separación y la rebelión (Creta, Sicilia, Irlanda, Cuba, Malvinas) y en el nivel literario engendra la fantasía y la



fantasmaticización de los perímetros limitados donde la ficción puede experimentar (la isla de Robinson, la isla del Dr. Moreau). (2006: 16-17)

De esta manera, como resistencia a la “continuidad topográfica” del arte burgués y en la senda de la “fantasmaticización de los perímetros limitados” del concepto de ficción como dice Nicolás Rosa, definido más como doxa occidental que como efecto válido de las estéticas encumbradas, la vanguardia latinoamericana se olvida de “prestar pongueaje” (2014: 75) como señala Churata, a sus supuestos modelos metropolitanos. A propósito de esta descripción de los fenómenos artísticos de vanguardia en nuestro continente, uno de los rasgos que concentra una mayor potencia emancipatoria es la específica maniobra de reunión de las demandas políticas y las derivaciones estéticas. La redefinición del vínculo original con las vanguardias históricas europeas motiva en las manifestaciones latinoamericanas un crecimiento articulado con las vanguardias políticas. Es decir, el proceso de recepción mismo de las corrientes estéticas importadas se da en un marco “que toma distancia de la situación histórica que condicionó su germinación europea” como afirma Ana Pizarro.

En primer lugar, el factor de cosmopolitismo no logra desarrollarse en tanto que concepción de mundo en nuestro continente. El contexto histórico específico, al que aludimos ya en varias ocasiones (un estado oligárquico-liberal, gobiernos dictatoriales, un modelo económico agroexportador y basado en la dependencia económica), origina un “cambio de función” de los movimientos estéticos, los cuales modulan al interior de sus propuestas toda una serie de reclamos de orden político en sintonía con el panorama de la lucha política, el cual se debatía a raíz de las posiciones nacionalistas, antiimperialistas y democráticas. De todas maneras, la descripción de los tópicos del debate político debe desecharse en lo referido específicamente a una explicación facilista de su conceptualización, basada en el error de considerar a la vanguardia “mero reflejo pasivo del marco histórico”. Ante la posibilidad de una interpretación equivocada de la original superposición de estética y política. Señala Pizarro:

[...] se trata de una articulación real en donde por una parte el fenómeno de vanguardia surge a partir de un condicionamiento histórico de dependencia cultural y por otra asume, en su carácter reivindicativo, las coordenadas de su momento histórico y político (1981: 27)

En segundo lugar, es viable la consideración de las inflexiones de la misma vanguardia peruana como paradigma de las consideraciones arriba expuestas. Si bien como afirma Verani se da un “inicio temprano de una nueva conciencia estética” (1990: 54) en Perú, Alberto Hidalgo (1897-1967) y su *Panopla Lírica* de 1917 inauguran una rebelión estética basada en los resabios futuristas provenientes de la matriz metropolitana, promoviendo el “Simplismo” como actividad poética que busca reducir el lenguaje poético a las demandas de la metáfora, así como también la utilización de la pausa, del espacio en blanco, como otro elemento organizador de las producciones. Es importante subrayar la figura de José María Eguren (1874-1942) en tanto innovador de un panorama literario ceñido por las producciones modernistas, quien con *Simbólicas* (1911) y *La canción de las figuras* (1916) inicia la transición a las corrientes de vanguardia. Le sigue a Eguren en esta somera descripción del despliegue vanguardista la figura central de César Vallejo (1892-1938), quien con *Trilce* de 1922 se convierte en el poeta quizás más destacado de la vanguardia latinoamericana, así como la figura de Oquendo de Amat (1905-1936) y su *5 metros de poemas* (1928).

Otro autor de vital importancia para sopesar los lineamientos más destacados del panorama vanguardista peruano es Martín Adán (1908-1985), seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides, quien se dio a conocer en el campo cultural a través de una nouvelle titulada *La casa de cartón* (1928), obra que indudablemente pone de manifiesto la originalidad de una narrativa de vanguardia que, en conjunto con otras publicaciones como *Escalas melografiadas* (1923) de César Vallejo, las narraciones de la década del veinte en donde se encuentra en germen *El Pez de oro* (1957) de Churata o incluso *El autómatas* (1930) de Xavier Abril, realizan un desmantelamiento de la mimesis realista y de sus protocolos. Bajo la misma impronta deconstructora de la estética realista-indigenista podemos hacer mención de *Coca* (1926) de Mario Chabes.

De importancia indiscutible para la divulgación y afianzamiento de los movimientos de vanguardia en Latinoamérica, emerge la figura de José Carlos Mariátegui (1894-1930), a través de uno de los mayores focos de radiación cultural en Perú como lo fue la revista *Amauta* o incluso con la publicación de su monumental ensayo *Siete de ensayos de interpretación de la realidad peruana* del año 1928. Este ensayo nos permite dar cuenta de la manera en la que la vanguardia estética participa del debate político, en particular en lo referido al dilema entre nacionalismo y cosmopolitismo, o en su defecto entre heterogeneidad cultural y manifestaciones culturales internas. Por lo tanto, la incorporación de los materiales propios del medio en el que surgen los proyectos vanguardistas se transforma en otro de los aspectos más notables de la vanguardia latinoamericana. Al respecto, Fernanda Beigel anota que la estrategia central de las aproximaciones estéticas al campo de lo político asume el reclamo de los sectores sociales emergentes y postergados, a través de una:

*operación de rescate diferenciado de la tradición sobre la base de una noción de tiempo triangulado*, es decir, una idea del transcurso de la historia que recreaba la presencia del futuro en el pasado. Por un lado, la fusión entre presente y futuro, a partir del programa marxista de la revolución. Esto implicaba pensar “el futuro es hoy”. Por el otro, la carga redencionista y mítica, que venía del pasado indígena para instalarse en una visión de futuro cambio social, actualizaba la historia y acercaba el porvenir. (2003: 40)

A modo de conclusión provisoria en torno a este tema en particular, podemos decir que los procedimientos artísticos capaces de lograr dicho ejercicio de repliegue sobre el pasado autóctono con la intención de efectuar un salto hacia el futuro requieren de un conjunto de condiciones previas. En primer lugar, se trata de hacer visibles las problemáticas inherentes a un sector social como el indígena, esencial para formar parte de una noción de cultura superadora de la perimida imagen de raíz, forma y espíritu hispánico. Y en segundo lugar hacer asequible la idea no de una estancia de armonía idílica sino la búsqueda de una “totalidad concreta, totalidad histórica, totalidad conflictiva” en palabras de Cornejo Polar: “(...) el concepto de

totalidad no inhibe las contradicciones; al revés, la totalidad a que aludimos está hecha de contradicciones, sin ellas no existiría, de la misma manera que una sociedad está hecha de las contradicciones entre sus clases.” (1980: 22).

Siempre y cuando se destaquen las modulaciones que dicho ejercicio de inmersión en las tradiciones tuvo para cada uno de los movimientos a lo largo del continente, podemos hacer uso, con la intención metodológica de describir dicho elemento, de la noción de “vanguardia enraizada” que expone Alfredo Bosi. La definición señala que se trata de “un proyecto estético que encuentra en su propio hábitat los materiales, los temas, algunas formas y, principalmente, el *ethos* que informa el trabajo de invención.” (1991: 27). Las vanguardias en estas regiones (y creemos más que pertinente subrayar este rasgo que arraiga en las manifestaciones estéticas todo un trasfondo de materiales primitivos, cuyas implicancias se observan en sus procedimientos y repertorio de temas, como bien lo ha señalado Ángel Rama en su *Transculturación narrativa en América Latina*) se concentran en forma de un “mosaico de paradojas” según Bosi (1991: 20). Es decir, aglutinan en sus diferentes expresiones lo que podría definirse como un “principio de libertad formal” así como un “autoexamen antropológico”. El proceso de enraizamiento estético encuentra una de sus expresiones más cabales en los proyectos creativos del Grupo Orkopata. Como resultado de los debates acerca de la visibilización de los sectores indígenas en las mismas estéticas de vanguardia, los intelectuales indigenistas llevan adelante un intento de control del discurso sobre la nación. En función de esta discusión que atraviesa la totalidad de sus proyectos de signo rupturista se da una revaloración de la herencia autóctona de la región andina fundada en la importancia del idioma. Un insuperable diagnóstico de la importancia de este factor para los objetivos de la vanguardia puneña lo ofrece Mariátegui al referirse al “proceso de la literatura” en su país:

La literatura nacional es en el Perú, como la nacionalidad misma, de irrenunciable filiación española. Es una literatura escrita, pensada y sentida en español, aunque en los tonos, y aun en la sintaxis y prosodia del idioma, la

influencia indígena sea en algunos casos más o menos palmaria e intensa (2004: 251)

La emergencia de esos tonos subterráneos y de sus peculiaridades en lo que se refiere a la concepción de una literatura latinoamericana que le preste atención a esas voces, es la intención manifiesta que esgrimen los proyectos escriturarios de los autores analizados: hacer de la isla vanguardista un reducto que se resiste a imitar el modelo narrativo que el realismo decimonónico provee. En consecuencia, la narrativa de vanguardia peruana de la década del veinte se propone, a fin de cuentas, hacer uso de las transformaciones de los presupuestos que fundan la ficción moderna: desatiende con ese fin el ordenamiento causal de la acción así como también la inteligibilidad del relato mediante su desarrollo temporal, por mencionar dos ejemplos destacados. También rechaza los modos de presentación de la ficción clásica con la intención manifiesta de convocar en sus páginas a los excluidos de toda narración, a aquellos que el indigenismo sólo retrataba a partir de un esbozo romántico así como también positivista. Por lo tanto, se vuelven partícipes del proceso creativo al desprenderse de ese régimen ficcional cuya centralidad le estaba dada a un sujeto externo, occidental en sus modos de narrar(los).

Veamos entonces, de qué manera en este tipo de narraciones operan con esos cambios en el paradigma narrativo, cómo es que se funda ese proyecto cuyo objetivo es el redireccionamiento de las técnicas literarias modernas en virtud de las especificidades de la materia a representar. Y de qué manera, finalmente, se ponen a circular al interior de esas ficciones mecanismos narrativos tildados de cosmopolitas pero que tienen no sólo a los sujetos en tanto que protagonistas, aspecto que podía ser construido en las mismas ficciones indigenistas, sino que también incluyen, como específico material, un imaginario de lo andino.

### **3.2 La técnica y el imaginario**

“Método de trabajo: montaje. No tengo nada que decir, sólo  
que mostrar”

Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, pág. 467

“¿Quién de nosotros, en sus días de ambición, no habrá soñado el milagro de una prosa poética? Musical sin ritmo y sin rima, lo bastante flexible y lo bastante dura para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación, a los sobresaltos de la conciencia. Este ideal atormentador nace, sobre todo, de la frecuentación de enormes ciudades, del entrecruzamiento de sus innumerables relaciones.”

Charles Baudelaire, *El Spleen de París*, pág. 198

El mencionado “milagro de una prosa poética” del que habla Baudelaire en la cita precedente encuentra asidero en la emergencia de una narrativa de vanguardia durante la década del veinte en Perú, período que dentro de los estudios de la historiografía literaria latinoamericana adquiere importancia en tanto etapa de inflexión de esos proyectos literarios de carácter rupturista. Pero, asimismo, restaría preguntarse si, con la simple consideración de tratarse de una “nueva práctica de la novela”, como aquí es considerada por el propio Baudelaire al interpelar a sus lectores a raíz de la ansiada concreción de esa forma narrativa, la novela vanguardista alcanza solamente con esa apreciación “el status de un género propio” (2004: 130), como afirma Katharina Niemeyer en su fundamental *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. La autora se pregunta acerca de la especificidad genérica de este tipo de novelas, motivo por el cual se dedica a revisar una serie de argumentos capaces de ser utilizados en función de un esclarecimiento de su estatus. Por este motivo, destaca las “alusiones crítico-contestarias” referidas a las “convenciones novelísticas vigentes de la época” como el punto en común que esgrimen este tipo de textos. Sin embargo, la “dependencia dialéctica” como eje de la producción literaria vanguardista resulta ser algo inherente a todos los géneros pues en la mayoría de las ocasiones establecen un paradigma literario con el fin de reestructurarlo. Se trata de una postura teórica que nos lleva a considerar erróneamente, dice Niemeyer, a este tipo de narraciones como pertenecientes al “género novelístico de la “anti-novela””, dejando de lado los rasgos que no manifestaran esa orientación “anti” y/o reduciendo su función a la ruptura con la tradición” (2004: 133).

Pasando revista también a otras aproximaciones al mismo problema, las cuales la definen o bien como “escritura” según las definiciones de Burgos (1995), es decir, “fase dentro de la modernidad” ligada indefectiblemente con el modernismo en tanto que “etapa originadora”, o incluso como aplicación a una forma novelesca de un “movimiento”, lo cierto es que las mencionadas narrativas hallan su mejor definición a partir del concepto de “poética” según lo planteado por Niemeyer:

El término novela vanguardista se entiende como nombre que remite a una poética de la novela — y al grupo de textos que la concretan —, caracterizada a su vez por la proyección de intencionalidades propias de la Vanguardia sobre la noción y la práctica de género novela vigentes en su momento y lugar. Cabe recordar que desde sus formulaciones clásicas el concepto de poética abarca no solamente la “ciencia” explícita en torno a lo que se suele llamar el código literario de una sociedad/cultura dada, sino que conlleva además—todavía u otra vez—la connotación de “hacer”: *poietike techné*. (2004: 134)

Nos parece pertinente el enfoque de la especialista alemana ya que resume la búsqueda de una definición capaz de conjugar una serie de principios formales presentes en las producciones vanguardistas<sup>48</sup>. Del mismo modo, no podemos obviar la potencialidad teórica que trae aparejado el concepto de *poietike techné* en este contexto ya que muestra a las claras una de las facetas del abordaje metodológico que pretendemos llevar adelante con respecto a este tipo de textos.

Volvamos entonces a la cita de Baudelaire que inaugura este apartado. La misma nos parece interesante por varios aspectos. En principio, una serie de elementos allí presentes resultan sumamente potables, consecuentes, con las narraciones aquí analizadas. En las mismas podemos encontrar plasmada esa conjunción de flexibilidad y rigidez narrativa, particularidad que les permite ilustrar

---

<sup>48</sup> Según Niemeyer se reconocen seis elementos capaces de describir la mencionada “poética” vanguardista de este grupo de novelistas: un efectivo “cambio de la relación ficción/realidad extraficcional”, un concepto denominado “*discursive turn*” a partir del que propone un análisis de los efectos que conlleva al interior de los ordenamientos discursivos disponibles este tipo de narraciones; un “cuestionamiento del principio del sujeto”, la efectiva “orientación america(ist)a”, así también como una “apropiación y re-modelización de la modernidad”, junto con, finalmente, una “autonomía novelística como estética de la resistencia” que apunta a las nuevas funciones destinadas al género novela.

las “ondulaciones de la ensoñación”, incluso los “sobresaltos de la conciencia” provenientes de una serie de mecanismos compositivos tales como el fluir de la conciencia o el monólogo interior; incluso la discontinuidad del relato a partir de los efectos de la implementación del montaje como eje de la ficción. Por lo tanto, se desprende de la opinión del propio Baudelaire un indicio que nos lleva a considerar la íntima relación entre modernidad y técnica literaria; conjunción, venimos a sostener, fundamental a la hora de hacer hincapié en el conjunto de estrategias compositivas que ponen en juego las narraciones vanguardistas. Para terminar, el autor de *Las flores del mal* le adjudica a la “frecuentación de enormes ciudades” el motivo por el cual se ponen en circulación, se tornan disponibles, esas maneras novedosas de afrontar el relato del presente. Situación que bien puede traducirse, pensando en el Perú de los años veinte, en el proceso de modernización que atraviesa el país en dicha década. En *El campo y la ciudad* Raymond Williams explicaba la técnica narrativa de Charles Dickens como el resultado de su experiencia urbana; señalaba que “la experiencia de la ciudad es el método ficcional” (2001: 205). De la misma manera puede decirse que la operación discursiva propia de estos autores gravita alrededor de esta experiencia, la cual se hace ostensible en gran medida durante el período de modernización de la ciudad de Lima y sus alrededores.

En su ensayo *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*, Peter Elmore lleva a cabo un minucioso compendio de estos puntos de contacto entre la transformación de la ciudad y la particular elección de los mecanismos narrativos que esgrimen los autores elegidos. El ímpetu urbanizador del Leguismo, al que nos hemos referido en el capítulo uno, escenifica una metamorfosis física y cultural del entorno ciudadano, animando también escrituras que no logran asir las imágenes del cambio, que obturan la percepción de personajes que se mueve entre lo urbano y lo rural sin solución de continuidad, construyendo una poética cuyo movimiento centrífugo disipa los elementos de la ficción y les confiere un aspecto evanescente, un diluirse de la mimesis realista en los meandros de un proceso de enraizamiento. Así, lo propio de esos escenarios se relaciona con la definición de un espacio que concentra aspectos identificatorios de una burguesía en ascenso, matiz económico-social que logra incorporarse en el plano de las producciones literarias. Es



decir, la ficción narrativa progresivamente va dejando atrás una particular forma literaria indigenista para, de manera paulatina, iniciar un proceso de asimilación de técnicas narrativas vanguardistas, consecuencia directa de un intento de adaptación a las transformaciones modernas de la época. Se trata de un aceleramiento de la vida cotidiana que invita a la experimentación, así como una adecuación de la narrativa al proceso industrializador de la sociedad peruana. De similar manera lo ratifica Verani cuando dice: “la fiebre de modernidad revela una sensibilidad abierta a toda novedad, que confronta y subvierte las premisas de la estética realista.” (1996: 47).

Puede observarse que dicho avance de la modernización en el Perú tiene distintas inflexiones en los textos. Uno de estos casos es la oposición entre campo y ciudad que traspasa las narraciones. El campo literario peruano del período se caracteriza por afrontar los resabios de una modernidad que colisiona con los discursos acerca de la recuperación de lo autóctono y de los elementos mítico-arcaicos. Dicha modernización estética, al margen de inocular toda una “ideología de la novedad”, como dice Bosi, en las producciones artísticas del período, es asimilada de manera tal por los artistas de la época con la intención de que no fuera ciega a una heterogeneidad cultural. Este conjunto de textos promueve una toma de posición específica con respecto a las implicancias que conlleva la visibilidad tanto de sujetos andinos como de su propio imaginario, en el contexto de una incipiente modernización no sólo literaria sino que también de las estructuras económicas y sociales de Perú. Es decir, el corpus escogido muestra el resquebrajamiento no sólo de las formas narrativas heredadas en pos de las transformaciones que dan paso al origen de la ficción moderna en Latinoamérica, sino que también evidencian los desplazamientos, en las mismas prácticas de escritura, de una búsqueda de específicas operaciones estéticas capaces de sobrellevar una recuperación de las situaciones socio-políticas contemporáneas y sus significaciones literarias.

En este sentido, el corpus de textos seleccionado intenta poner en evidencia una serie de objetivos. En primer lugar relevar los efectos estéticos que trae aparejado el desmantelamiento de los conceptos inherentes al realismo histórico, conceptos tales como los de mimesis, verosimilitud, las categorías de narrador y personaje, incluso el contenido de crítica social. En segundo lugar, describir una serie de

relaciones que la narrativa de vanguardia peruana establece con el imaginario de lo andino, asociado a priori con la narrativa indigenista, más específicamente con la fase del indigenismo que eclosiona con los movimientos históricos de vanguardia. De esta manera, nuestra intención es también destacar las derivas estéticas que emergen de la injerencia de lo tecnológico en el entonces campo cultural peruano de los veinte, en particular el uso de técnicas narrativas importadas de Europa, como gesto netamente vanguardista, y su puesta en tensión con los materiales de la cultura interna. Buscamos conformar, por lo tanto, una descripción de los efectos compositivos que conllevan la intersección de los procedimientos vanguardistas y el imaginario propiamente andino que se desprende de los textos.

Las obras estudiadas exponen como eje de sus proyectos narrativos la intersección de dos sustratos de sentido ampliamente distanciados en apariencia pero que, como consecuencia de la irrupción de la vanguardia, estrechan su trazado logrando un objeto literario de lo más llamativo. Los narradores-poetas no hacen más que recoger los desperdigados retazos del imaginario andino que circulaban en las novelas indigenistas, operación de lectura del propio pasado que se torna despliegue concluyente de la praxis narrativa. Al asomarse al pasado de la nación, gesto a través del cual participan en el debate acerca del rol del indio en esa nueva sociedad, este grupo de narraciones hace viables una serie de estrategias de apelación al público lector. Ya no buscan una literatura oportunamente ubicada lo más lejos posible del referente indígena con el que trabajaban las novelas de temática indígena de la época. Ahora, lo que se encuentra en el centro de estas textualidades que se salen de la norma mimética es la posibilidad de observar los efectos compositivos que comporta hacer de ese referente el centro (velado) del trabajo literario.

Porque, claramente, las ficciones que vienen a combinar indigenismo y vanguardia se distancian de la simple inversión de los esquemas compositivos con los que entablan sus diferencias. No se trata de una resignificación estética validada a través de la reubicación de un sujeto andino en el centro de la escena, anulando sus descripciones románticas y poniendo en su lugar reclamos económico-políticos. Tampoco se busca una reducción de lo literario a mero gesto estético, transformando a la literatura en un objeto determinado por los mecanismos constructivos,

sometiéndola a ser una convención más entre otras. Lo que se busca es la refuncionalización de una serie de estrategias compositivas importadas, provenientes del seno del cosmopolitismo, y puestas a trabajar en consonancia con los contornos sociales imperantes en Latinoamérica. Si las técnicas pueden definirse como simples medios convencionales ligados a una forma de hacer literatura que establece lazos con un saber artesanal ligado a acordados efectos de sentido, esta literatura de vanguardia no puede más que rebasar el perímetro de las antiguas certezas: autor, personajes, tiempo, espacio, saberes disponibles. En el caso particular de Perú, estas escrituras hacen uso del imaginario de lo andino como si se tratara de un material que se pone en evidencia como consecuencia de la instrumentalización —simplificando, claro está— del método del montaje. Este procedimiento resulta esencial como base metodológica de una crítica a la tradición novelesca que estos autores ponen a funcionar. Si los mencionados procedimientos resultan determinantes en lo que tiene que ver con el manejo del material, veremos de qué manera esos autores hacen uso de una cantera simbólica ligada a un imaginario de lo andino y cómo dicho sumergimiento implica la necesidad de recurrir a nuevas herramientas compositivas.

Si el montaje, por lo tanto, es el mecanismo central en lo que concierne al abordaje del imaginario andino y el principio formal que atraviesa cada una de estas narraciones, es dable afirmar que lo que se busca es una apelación directa a ese resto, a ese “excedente opaco al que la escritura —ciertamente con mayor evidencia la escritura literaria— le es ajena y no la expresa” (Cornejo Polar 1994: 175). La forma que encuentra este grupo de narradores duales de apelar a ese residuo que la composición literaria —y nos interesa subrayar, realista— no logra recuperar es recurriendo al método del montaje, con la intención manifiesta de poner en primer plano aquello que yace, podemos acotar, en el espacio del fuera de campo. Hacer, como señala Juan José Saer:

cantar lo material —o sea el material. Esa materialidad es indescriptible a priori, refractaria a la clasificación discursiva, y es únicamente la narración, a través de su forma, la que puede darle, a ese magma neutro, un sentido. Narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo, en construir imágenes históricamente verosímiles

de ese material privado de signo que, gracias a su transformación por medio de la construcción narrativa, podrá al fin, incorporado en una coherencia nueva, coloridamente, significar. (2004: 168)

La pertinente coloración de la que habla Saer la otorga la misma narración vanguardista. A través de su novedosa estructuración de la ficción, logra hacer de ese “magma neutro” un síntoma de la insuficiencia del orden disponible que provee la novela realista tal y como la conciben los indigenistas. Actualización eficaz de un mecanismo de la sospecha, el procedimiento del montaje viene a representar una poética de la oscilación que marca el diálogo formal entre la poetización y la narratividad, un escapismo formal cuyo lirismo inmanente circula por el predio de la narrativa con la finalidad de desnaturalizar las vinculaciones culturales entre palabras y cosas. Al materializar su ímpetu desestabilizador mediante “imágenes históricamente verosímiles de ese material privado de signo”, los narradores-poetas encuentran viable la efectivización de las estéticas del montaje, pues estas permiten fragmentar la linealidad narrativa inherente a la tradición novelesca imperante en la época.

Si, por lo tanto, “todo encuadre determina un fuera de campo” (Deleuze 2013: 33), el protocolo compositivo de estos vanguardistas redundará en una recuperación de aquello que no accede al todo que el verosímil realista propone en tanto que encuadre fundamental. En el pasaje de lo imaginario a lo concreto, directriz de la dinámica entre el fuera de campo y el mencionado encuadre, se lleva a cabo la operación de lectura que el montaje pugna por hacer valer<sup>49</sup>. Mostrar lo que no estaba siendo mostrado a través de una discontinuidad, de una interrupción del flujo del relato, incorporar mediante la yuxtaposición de imágenes propia del montaje lo que yacía por afuera del encuadre, aunque no estableciendo un flujo narrativo concatenado sino más bien

---

<sup>49</sup> En *La imagen-movimiento*, Deleuze define dicha interacción entre lo concreto y lo imaginario a través del concepto de fuera de campo. La variabilidad de su condición radica en su supeditación al régimen formal de ese procedimiento ya que un elemento deja atrás su aspecto imaginario cuando es percibido por el encuadre. Por lo cual este fuera de campo “designa lo que existe en otra parte, al lado o en derredor, en el otro, da fe de una presencia más inquietante, de lo que ni siquiera se puede decir ya que existe, sino más bien que “insiste” o “subsiste” una parte. Otra más radical fuera del espacio y del tiempo homogéneos” (2013: 34)

capitalizando los intersticios entre los fragmentos presentados. Agrega Deleuze al respecto de este tema que:

Lo que cuenta es el “intersticio” entre imágenes [...] Dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre las dos [...] Entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y lo visual: hacer ver lo indiscernible, es decir, la frontera. (1993: 239- 241)

Se promueve, de esta manera, una forma narrativa que busca en ese espacio virtual que se abre la novedad, el shock perceptivo logrado cuando dos imágenes, incluso dos discursos podríamos decir, se unen aun cuando no tienen nada en común. Allí radica, en ese gesto técnico que estos narradores incorporan, la condición de posibilidad de sus propuestas estéticas. La descomposición de lo indisociable establece nuevos sentidos a partir de la descontextualización ya que el montaje le imprime a la narración nuevos ritmos, promueve un tratamiento de la duración que se asemeja a los principios básicos de la poesía como lo son el silencio y las repeticiones. Se lleva a cabo así una utilización del ritmo escandido de la prosa como factor determinante del sentido. Al respecto, la específica incorporación de la técnica del montaje funciona en estas poéticas como nexo coordinante de dos género alejados por sus definiciones historiográficas; es decir que el montaje hace de vaso comunicante entre la novela y la poesía al establecer interrelaciones más que productivas a la hora de representar (y a la vez participar) (d)el contexto socio-histórico. Logran así, como señala Benjamin, hacer uso de la cita en tanto que “presentificación” del pasado, el cual se traduce en una mención enmascarada del imaginario de lo andino<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> En su libro *Historia, modernidad y cine. Una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin*, Natalia Taccetta aborda la cuestión de la Historia y su reformulación en la obra de Benjamin a raíz de su consecuente actualización mediante el uso efectivo de la cita. La propuesta benjaminiana, dice Taccetta, “conlleva una concepción de la historia “en la que todo lo pasado (en su tiempo) puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia” y el modo en que se expresa es “lo que produce la imagen por la que y en la que se lo entiende” [...] Aquí aparece la lógica de la cita, que presentifica el recuerdo a través de la descontextualización, poniéndolo en movimiento, pero necesitando la detención. Discontinuidad y detención son los mecanismos que articulan la historia [...]” (2017: 137).

Pero antes de dejar atrás este abordaje de la técnica en tanto que concepto central para entender el conjunto de los proyectos literarios aquí estudiados, volvamos enseguida al concepto de *tecné*, ya mencionado a propósito de los planteos de Niemeyer, aunque en este caso nos centraremos en lo que concierne a las opiniones de Rama en “La tecnificación narrativa”. Allí mismo puede leerse:

Lejos del significado etimológico que para los griegos hacía de una *tecné* una epistemología, devinieron recursos literarios que se extrapolaron de una obra europea o norteamericana a otra latinoamericana y que posteriormente los escritores desarrollaron con alto brío inventivo, trabajando sobre el mismo cauce y proponiendo nuevas soluciones. Su aplicación inicial a cualquier asunto o enfoque contribuyó, forzosamente, a su fetichización y, lo más curioso, a su entendimiento como elementos neutrales, sin forzosos vínculos con la materia, una suerte de campo paralelo de universal aplicabilidad y, por lo tanto, un bien mostrenco que, aunque tenía padres reconocibles, carecía de registro de patente (2008: 325)

En el contexto de lo que Rama llama una “nueva narrativa” que tiene “su período germinal desde el vanguardismo de los veinte cuando se formula en oposición a los patrones de la novela regionalista” (2008: 321), resulta pertinente dar cuenta de la problematización que hacen estos narradores de esas técnicas en tanto que, en principio, recursos literarios considerados “neutrales”, sustento de una postura operativa que los arrastra, indefectiblemente, hacia una “sacralización de las técnicas” agrega el propio Rama (2008: 322). El crítico uruguayo prosigue con esta diatriba hacia los “instrumentos de trabajo” desglosados de obras literarias extranjeras. En este sentido, no deja de mencionar la capacidad, propia de este tipo de mecanismos literarios, de transformarse en vehículos del “concomitante cambio social”, aunque, al mismo tiempo, efectúa una operación de restricción ya que al utilizarlas “se extiende a toda la comunidad lo que se produce en un sector restringido de la estratificación, muchas veces en desmedro de los sectores mayoritarios” (2008: 331). Sin embargo,

Rama no deja de hacer hincapié en una posible refuncionalización de dichos elementos, posibles de ser utilizados de cara a la realidad latinoamericana.

Si el mayor peligro que trae aparejado el uso de esta batería de recursos literarios extraídos de determinados sistemas compositivos, propios de autores como William Faulkner, Virginia Woolf, James Joyce o Marcel Proust, Rama es su imitación neutral, Rama propone una segunda modalidad de acción. La reproducción casi automatizada de estos esquemas narrativos bajo el régimen de un simple “modelo operativo”, cuyo público lector no se ve interpelado, encuentra una organización diferente si se discute la proveniencia de esas técnicas. Es decir, la estrategia más eficaz a la hora de no caer en esa “zona de peligro donde la atracción de la formas conduce a mimetismos huecos” (2008: 322) halla su componente central en la puesta en crisis del origen de los procedimientos narrativos, motivo por el cual se logra acceder a otra perspectiva de análisis. Esta cuestión, Rama la afronta con la intención de averiguar:

de dónde han salido esas técnicas literarias que desde Flaubert hasta los vanguardistas europeos del XX, pasando por Mallarmé y los simbolistas, depararon un rico conjunto de invenciones que fueron cronológicamente anteriores a las de los latinoamericanos que de ellas arrancaron para sus propias aportaciones. (2008: 343)

El hecho más inquietante para el crítico uruguayo resulta ser la incapacidad que tienen los escritores latinoamericanos de elaborar invenciones técnicas, postura contraria a la que esgrimen sus pares europeos, quienes logran aunar sin problemas técnica y materia prima. Sin embargo, del centro de este panorama desolador en lo que respecta a la representación por parte del escritor latinoamericano del rol de mero “operador” de técnicas literarias, Rama menciona la visibilidad de un gesto intransigente, salido de una “traición”:

Quizás donde se haga flagrante esta subrepticia traición a los tecnicismos importados, sea en el uso que repentinamente se les da dentro de la narrativa

latinoamericana. Se los maneja fuera de su estricta funcionalidad originaria, en una demostración casi pintoresca de la manera en que se implementa el *modelo técnico operativo* (...) Tal productor puede poner a funcionar instrumentos tecnificados que ha descubierto, pero dentro de un proyecto productivo: acomete construcciones diferentes y originales, obedece a fuerzas internas (personales y culturales) que son más poderosas que los mismos tecnicismos, por lo cual puede ocurrir que desvíe de su funcionalidad propia a esos instrumentos, sometiéndolos a insólitas adecuaciones. (2008: 361)

La felonía de los narradores vanguardistas de la década del veinte responde a la importancia que le otorgan, dentro de sus producciones, a las “insólitas adecuaciones” de las que se valen a la hora de revisar la realidad latinoamericana. En estricta sintonía con su rol de vanguardistas latinoamericanos, se alejan de la comodidad epigonal con la intención de resignificar técnicas cosmopolitas, tensionándolas por lo tanto con lo local. Mediante esta operación se inscriben disensos, se despliegan episodios que conforman constelaciones de sentido con escenas del presente y se busca, desde la dimensión simbólica que surge de la lectura del pasado, una aproximación crítica a esa modernidad que dejaba afuera a las poblaciones andinas.

Ese conjunto de materiales se ordena detrás de la idea del mito como relato<sup>51</sup>. Se trata de una narración cuya importancia radica en la aplicación de su carácter performativo: el efecto inmediato que promueve se traduce en la recuperación de un

---

<sup>51</sup> Mariátegui en su viaje por Europa dice haber tenido acceso a su “mejor aprendizaje” como señala en el prólogo a *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Si Roma se configura en esa década del veinte como uno de los centros de circulación de las energías políticas de una generación, tanto el descubrimiento de Karl Marx como el de Georges Sorel se mancomunan con ese desplazamiento territorial del pensador peruano por Italia. Así como observa un país escindido entre zonas industrializadas y otras dedicadas al campo, también se le revela, desde el punto de vista intelectual, la potencia crítica de los postulados de Georges Sorel. En su *Reflexiones sobre la violencia* (1906) Mariátegui reconoce en la noción de mito, definido como una imagen capaz de movilizar las fuerzas humanas y revelarlas en su carácter fundacional, el anticipo de una lógica de sentido capaz de adosarle un relato a las disgregadas acciones revolucionarias. El mito en tanto que “medio de actuar sobre el presente” como señala Dardo Scavino en *Narraciones de la independencia* (2010: 120) se vuelve la clave interpretativa de la época, más si pensamos en la asociación con otra cuestión fundamental del pensamiento mariateguiano como lo fue el indigenismo. Es decir, para el director de *Amauta* el mito puede definirse entonces como un relato cuyo efecto inmediato es su capacidad de ordenar a las masas dispersas del Perú detrás de una misma prerrogativa. En el caso peruano, se trata efectivamente del mito incaico, narración destinada no sólo a revalorizar el mundo andino sino que también a visibilizar a estos actores desplazados del esquema de nación.



tiempo pasado que tiene a las poblaciones indígenas como protagonistas. Ese mito, señala Mariátegui en otro de sus artículos titulado “Georg Grosz”, se trata de “un sentimiento, una mística, capaces de fecundar su obra y su inspiración” (1994: 1003). Ese relato fundacional, ubicado en el trasfondo de las narraciones vanguardistas, encuentra una forma de abordarse distanciada de los formatos narrativos del indigenismo. Los narradores vanguardistas exponen como su cualidad más importante la facultad de ilustrar “una forma de pensar” (Xavier 2008: 177)<sup>52</sup> capaz de traducir el “conflicto” entre imágenes en una indagación acerca del presente:

La teoría del montaje como conflicto se define justamente por la combinación de las representaciones con el objetivo de formar una unidad compleja de naturaleza peculiar, apuntando hacia un sentido no contenido en los componentes, sino en su confrontación. (Xavier 2008: 177)

A partir de su utilización, estos narradores duales buscan poner en relación dos aspectos hasta ese momento histórico ampliamente distanciados. Por un lado, los materiales autóctonos manipulados en sus ficciones, aludidos mediante recursos narrativos que buscan destotalizar el mundo indígena. En este sentido, y por otro lado, los retazos de ese mundo colisionan no sólo con un conjunto de elementos modernos sino que también, asimismo, reciben una consideración particular como consecuencia de las técnicas cosmopolitas puestas a trabajar ese referente indígena.

Entonces, si desde la propia concepción de los fenómenos de vanguardia se define a las manifestaciones de este tipo como proyectos tendientes a tomar como materiales estéticos elementos que provienen de las culturas internas, la literatura vanguardista responde así al reclamo por la incorporación de las poblaciones

---

<sup>52</sup> A la hora de referirnos a este procedimiento central para las estructuras narrativas de los autores estudiados, nos referimos a la conceptualización que hace del mismo Sergei Eisenstein en sus artículos. A propósito de esta cuestión, Ismail Xavier en *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia* se refiere al montaje como una herramienta capaz de exponer un método de pensamiento según el cineasta ruso: “En la década de 1920, del principio básico de un cine antinatural basado en el montaje y en los poderes de la composición pictórica, la estética de Eisenstein se desdobra en la proposición del cine intelectual [...] En esta etapa, el proyecto se basa en lograr un montaje de imágenes como forma de escritura pictórica (semejante a la escritura jeroglífica) que, por la yuxtaposición de unidades discretas, conseguiría traducir el pensamiento articulado, y expondría conceptos” (2008: 179).

indígenas dejadas de lado por la modernización incipiente. La narrativa de vanguardia peruana expone, como una de sus operaciones más llamativas, la utilización de un específico imaginario andino, iluminando de esta manera un mecanismo de vital importancia para un posible abordaje teórico-crítico de este corpus en particular.

En los próximos capítulos ahondaremos en la ubicación de estos intelectuales en el campo cultural peruano de los veinte, en sus estrategias de posicionamiento, legitimación e incluso de reconfiguración de esas representaciones vinculadas con las estéticas regionalistas en sus propias narraciones.

**CUATRO**

## [4] Del encierro autóctono a la apertura cosmopolita:

### *Escalas* de César Vallejo

#### 4.1 Una melografía contrapuntística

En el presente capítulo analizamos los efectos de la oposición fundante de las narrativas vanguardistas, esto es, la tensión entre técnicas y materia prima. Con la intención de ofrecer un panorama de la injerencia que tiene dicho eje compositivo en el ejercicio de la escritura de este autor, daremos cuenta de una serie de comentarios que hacen sistema con este tema. Luego de la referencia a las acotaciones de Vallejo acerca de su propia obra y de las vías de resolución que encuentra para dicha oposición en su trabajo literario, nos proponemos revisar algunas de las narraciones más significativas que componen *Escalas*<sup>53</sup>.

Sea el esquema narrativo y el ensayístico o bien la poesía y la prosa, lo biológico y lo técnico, el campo y la ciudad, la trasmutación de sueño y realidad, la memoria y la opinión acerca de lo jurídico, las representaciones de lo animal y los formatos vitales descriptos, incluso las aristas de una subjetividad en relación con el consumo de drogas, lo cierto es que en *Escalas* dichos pares de opuestos se dejan ver mediante un mecanismo del montaje que opera a nivel de la estructura narrativa<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Hemos decidido, antes de seguir con su mención, dar cuenta de la fluctuación constante a la que se somete al título de la obra de Vallejo. Ya sea nombrada como *Escalas* o bien como *Escalas melografiadas*, lo cierto es que la revisión de la primera edición ha llevado a los estudiosos de este texto a variar en la forma de mencionarlo. El hallazgo de la versión anotada de Vallejo por parte de Claude Couffon acrecienta las diferencias a la hora de nominar el texto. Sin embargo, hemos decidido en este capítulo seguir los comentarios de Antonio González Montes en su libro *Escalas hacia la modernización narrativa* quien describe con lujo de detalles la portada de la primera edición del libro: “El volumen de la edición príncipe de *Escalas* tiene las siguientes características: en la cubierta figuran estos datos: ESCALAS MELOGRAFIADAS /POR/ CÉSAR VALLEJO; en la portada aparece, en la parte superior: CESAR A. VALLEJO; a la mitad ESCALAS, y en la parte inferior “Talleres tipográficos de la penitenciaría” (2002: 125). Asimismo, no podemos dejar de llamar la atención sobre la manera en que el propio Vallejo denomina su obra, como se verá en breve, razón por la cual consideramos atinado seguir al autor en este aspecto.

<sup>54</sup> En César Vallejo. *Las trazas del narrador*, Francisco José López Alfonso atiende a esta cuestión del montaje con la intención de revisar la unidad que expone la primera parte de *Escalas*. Señala entonces que la “relación entre los textos, que se superponen más que se suceden, es entonces de tipo paradigmático y el principio que los organiza como corpus unitario, el montaje. Un montaje vertical, un montaje resonante, con

Como superación de las formas de representación que exteriorizaban lo real como único criterio de acercamiento a los hechos circundantes, la forma de manipular los opuestos propia de la injerencia del montaje en estos textos de Vallejo consta de la inserción en cada una de esas ficciones de, por un lado, las alusiones a lo andino y, por otro lado, su ubicación contigua a los recursos compositivos denominados cosmopolitas. A modo de contrapunto si pensamos en el imaginario musical que Vallejo introduce desde el participio incluido en la portada de la primera edición ("*Escalas* melografiadas por César Vallejo"), la misma organización de las narraciones resulta una clara muestra de esta hipótesis de lectura. El contrapunto cristaliza en el pasaje del aislamiento discursivo a la renovación e implementación de las novedades técnicas.

En "Cuneiformes", primera sección de *Escalas*, nos encontramos con seis relatos que ya desde sus propios títulos describen el espacio de la cárcel de manera lacónica: "Muro noroeste", "Muro antártico", "Muro este", "Muro dobleancho", "Alféizar" y "Muro occidental". En la segunda sección del libro, "Coro de vientos", nos encontramos con seis narraciones tituladas: "Más allá de la vida y la muerte", "Liberación", "El unigénito", "Los caynas", "Mirtho" y "Cera". En estas últimas se ponen en juego escenarios urbanos, títulos exóticos que rozan la estética modernista junto con la aparición de personajes extravagantes vistos desde la óptica de un narrador puesto en crisis constantemente. Se trata en sí mismo de un proceso de apertura hacia lo "autóctono" pero que recrea, para su concreción, los efectos literarios de un conjunto de tópicos foráneos, manipulados por el narrador moderno de *Escalas*.

Sin embargo, dicho esquema descriptivo del conjunto de los relatos está lejos de ser aplicado rígidamente. La utilización de los instrumentos compositivos con posibilidades de renovar el material literario no son privativos de la segunda parte de la obra. A propósito de su principio constructivo, Vallejo anota lo siguiente en *Contra el secreto profesional*: "'Escalas': o instrumento y conocimiento: el rigor dialéctico del mundo objetivo y subjetivo. Su grandeza y su miseria o impotencia" (1973: 99). Por eso mismo, en esa contraposición entre dos planos de realidad, entre dos conceptos

---

diferentes líneas, diferentes discursos que sólo adquieren su auténtica dimensión en sus interferencias, en sus contradicciones" (1995: 74).

tomados en el punto más álgido de su oposición, se juega, según el autor mismo, el aspecto central de su trabajo literario. Veamos a continuación en el siguiente apartado la importancia que le adjudica el propio Vallejo a su obra en tanto que “instrumento y conocimiento” de esa fluctuación constante a la que somete a la mayoría de los conceptos fundamentales del realismo. En este sentido, es dable afirmar la relevancia otorgada a una serie de procedimientos narrativos que el propio Vallejo incorpora a su escritura en tanto que técnicas novedosas. Nos referimos a procedimientos tales como el fluir de la conciencia, la interrupción de las escenas a través de una narración enmarcada, los efectos del componente poético a la hora de narrar haciendo de la inclusión de figuras retóricas las herramientas compositivas que vuelven más opaco el discurso narrativo, la disolución del narrador, los usos de un léxico que rompe con la gramática del español, así como también la visibilidad que adquiere el concepto del *doppelgänger* y las interferencias entre lo real y lo fantástico en tanto que forma de poner en duda el estatuto de lo real (Niemeyer 2004: 92). No podemos dejar de lado, asimismo, la relevancia que adquiere la lección del fragmento en virtud del cercenamiento de la representación de la totalidad<sup>55</sup>.

El montaje ya mencionado, por lo tanto, describe de qué manera se relacionan ambos planos contrapuestos, sugiriendo para ello un itinerario creativo. Específicamente el que va del encierro del comienzo hasta la apertura cosmopolita del final de *Escalas*. Acerca de este recorrido hacia lo cosmopolita como instancia final del conjunto de relatos, el montaje de lo local y lo universal adquiere particular atención no sólo en estas narraciones sino también, como específica herramienta compositiva

---

<sup>55</sup> La mención del fragmento como recurso compositivo en la obra de Vallejo le permite a Pablo Lombó Mulliert, quien participa de la compilación de artículos acerca de la narrativa de vanguardia que lleva adelante Rose Corral titulada *Ficciones limítrofes*, dar cuenta de las interrelaciones entre prosa y poesía en la escritura de *Escalas*. Luego de relevar las definiciones que al respecto ofrecen Neale-Silva y Barrera y que proponen la indeterminación genérica como marca indeleble de estas narraciones, Lombó Mulliert recupera la noción de fragmento para así observar los elementos poéticos presentes en *Escalas* aunque “no como prolongación de su poesía, sino con el propósito de entender su aparición en el contexto inmediato de la narración que los rodea” (2006: 73). Es decir, releva en este sentido las relaciones entre poesía y prosa al interior de las narraciones, concluyendo que “la materia poética en estas pequeñas narraciones de Vallejo aparece, pues, impulsando la narración misma” (2006: 84). En relación con este tema, recordemos a modo de conclusión lo planteado por Niemeyer a propósito de las relaciones entre la prosa y la poesía en Vallejo: “ni *Trilce* ni *Escalas* tienen [...] paralelos o antecedentes. Es decir, la línea en la cual se inscribe *Escalas* es, precisamente, la de *Trilce*; la obra de Vallejo constituye su propio intertexto (2004: 95).

proveniente del ámbito del cine a la que Vallejo se refiere en otros escritos de carácter cronístico.

#### **4.2 Un germen del cine en la literatura**

Son constantes las menciones al cine en los artículos y crónicas del autor de *Trilce*. Como se sabe, luego de publicar *Escalas y Fabla salvaje* a comienzos de 1923, Vallejo decide embarcarse hacia Europa, dando cuenta de la experiencia que conlleva habitar París durante esos años mediante una serie de notas que publica en los diarios de Perú. A través de las mismas, Vallejo no sólo se propone polemizar con el entorno sino que también dar cuenta, en varias ocasiones, de lo que ofrece el emergente mundo del cine en materia estética; sus, como las llama en un pasaje de “Vanguardia y retaguardia”, “extremas audacias renovadoras” (1984: 268). Así como por un lado nos interesa retrotraernos hasta los años previos al viaje a París para revisar los resultados de la manipulación de recursos afines a una óptica de lo literario en clave cosmopolita, es a través de la lectura de *Escalas* que buscamos dar cuenta de un rol de artista comprometido que ya muestra sus rasgos en territorio latinoamericano. Es decir: si la crítica le adosa a la figura de Vallejo cualidades que lo ligan a un pensamiento político concomitantemente con su llegada a Europa, si sostienen que desde allí va enarbolando un discurso crítico a la luz del descubrimiento de teorías y posturas políticas de izquierda de las que se va empapando, así como también de eventos históricos determinantes como la Guerra Civil española, es nuestra intención metodológica, a la hora de leer estos textos clarificar la efectiva toma de posición frente al cosmopolitismo de las técnicas foráneas y su posible imbricación con un imaginario de lo andino que transita por su poética.

Su llegada a Europa le habrá permitido la apreciación de momentos históricos ante los cuales no podía sino adquirir una postura comprometida, tornándose ambas elementos significativos con los cuales matizará sus opiniones, pero de ninguna manera es el resultado de un simple viraje hacia la vanguardia política que Europa le ofrece. Ya en su recorrido desde Santiago de Chuco, pasando brevemente por Lima,

podemos encontrar en su biografía referencias más que evidentes de un compromiso político. Esa misma toma de conciencia funda, a su vez, un compromiso de la forma que puede rastrearse en sus textos literarios. Eso que más tarde dio en llamar “contenido vital” en clara oposición a los mandatos de la “plena imaginación” de los “poemas burgueses”, adquiere preponderancia en su escritura durante este período de su recorrido. Aunque, no está de más aclarar, se trata de un contenido cuya particularidad radica en que yace “rebosante de técnica” (“La defensa de la vida” 1984: 258). Más allá de la desazón constante con que observa el devenir de los escritores fascinados con el léxico moderno<sup>56</sup>, quienes “hacen versos cinemáticos, cuadros con temas neumogástricos o estatuas formadas de calderas y termómetros” (1991: 225) como señala en “El salón del automóvil de París”, Vallejo considera que la pulsión maquínica encuentra también un campo de aplicación al interior de los tonos poéticos contruidos. Es decir, si por un lado reclama una literatura genuinamente ligada a los cambios que la vanguardia trae consigo, escrituras que no sólo incorporen superficialmente “los materiales artísticos que ofrece la vida moderna” como señala en “Poesía nueva”, por otro lado no deja de proponer sendos ejemplos de dicha articulación. En ese mismo artículo puede leerse:

---

<sup>56</sup> Se trata de una constante de sus escritos periodísticos europeos. Recordemos sino, a modo de ejemplo, esa polémica que se establece a la distancia entre Vallejo y otro vanguardista como Gamaliel Churata, quien da cuenta desde Puno de su toma de posición en lo referido a las condiciones de producción y los materiales que tiene disponible el escritor latinoamericano. En un artículo aparecido inicialmente en la revista *Variedades* en 1927 y luego, de manera parcial, en el *Boletín Titikaka*, César Vallejo niega la originalidad de la vanguardia de nuestro continente; hace énfasis en lo que tienen de simples reproducciones acríticas de procedimientos europeos: “La actual generación de América es tan retórica y falta de honestidad espiritual, como las anteriores generaciones de las que reniega. Levanto mi voz y acuso a mi generación de impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, de sana y auténtica inspiración humana (...) Estoy seguro de que estos muchachos de ahora no hacen sino cambiar de rótulos y nombres las mismas mentiras y convenciones de los hombres que nos precedieron” (Citado por Schwartz, 2002: 554). Churata, luego de llamarlo “JACOUSSE neogalo”, considera que “vallejo juzga con criterio historicista y primitivo formulando objeciones que circunvalan la periferia”, es decir, que niegan un conocimiento activo del panorama real de la literatura en Latinoamérica, siendo así más fiel al “documento sin importarle el fenómeno”. Los juicios de Vallejo irremediamente se estancan para Churata en un regodeo historicista asentado en la metrópoli a través del cual se propone el origen del fenómeno escriturario aunque obviando el fenómeno mismo: “(...) el panorama de esta manera resulta incompleto y descentrado porque antes que Apollinaire está simmias el alejandrino y antes que mallarmé y el surrealismo salomón y joel en la literatura israelita y anterior a tolstoy es el comunismo agrario de los incas etcétera lo de nunca acabar” (compilado por Osorio, 1988: 245). Churata desarma el argumento de Vallejo demostrando que ese ejercicio resulta inacabable y por lo tanto lo considera fútil.



Muchas veces, las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces un poema no dice “cinema”, poseyendo, no obstante, la *emoción cinemática*, de manera oscura y tácita, pero efectiva y humana (...) el creador goza o padece allí una vida en que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin que ha sido incorporado vitalmente en la *sensibilidad*. (1991: 198, el subrayado es nuestro)

Esa “emoción cinemática” cuya latencia pone de relieve su misma distinción a la hora de ensamblar el texto es un elemento clave para obtener la “sensibilidad” vanguardista. Y no está de más agregar que esta especie de reflexión acerca del oficio de escritor bien puede trasladarse a toda la obra anterior de Vallejo al momento de escribir este artículo. Si bien “Poesía nueva” fue publicado en el número uno de *Favorables París Poema* de julio de 1926, nos parece pertinente remontarnos hasta el momento de la escritura de *Escalas* con la intención de observar cómo funciona esa incorporación de las técnicas literarias a la prosa vallejana, cuáles son los efectos que trae aparejado la diseminación, en el cuerpo hasta ese momento impoluto de la narrativa indigenista, del “bacilo cinemático” (1984: 268), un germen del cine que viene a desgastar las formas representacionales afines al realismo mimético y que encontramos en las narraciones de *Escalas*.

En la serie de artículos y notas compilados bajo el título *Contra el secreto profesional* (1928) el autor de *Escalas* pone de manifiesto su parecer al respecto de este tema: “Una estética nueva: poemas cortos, multiformes, sobre momentos evocativos o anticipaciones, como “L’opérateur” en cinema de Vertov” (sic) (1973: 91). Vemos de esta manera cómo resuena en las anotaciones del propio Vallejo, a propósito del influjo de los avances tecnológicos en el ámbito de la literatura, el comentario acerca de las invenciones técnicas cuyo campo de aplicación resulta ser el cinematógrafo, más específicamente el modelo compositivo ligado a los aportes del director soviético Dziga Vertov. Miembro de ese grupo de experimentadores ligados a la vanguardia cinematográfica de la Unión Soviética durante los años veinte del siglo

pasado, Vertov, junto con Sergei Eisenstein, Grigori Kosintsev y Leonid Trauberg, fueron quienes promovieron la amalgama de futurismo y constructivismo en el cine.

En la búsqueda de ese concepto de “verdad” aunado al material fílmico, recopilado a través de su proyecto “Kino-Pravda” (Cine-verdad)<sup>57</sup>, Vertov considera fundamental anteponer a cualquier intento de investigación artística un principio constructivo capaz de sistematizar los retazos. Con este fin, ve en el concepto de montaje un instrumento capaz de hacer del intervalo una forma de relación entre planos, aspecto supeditado a lo que denomina “montaje-inventario”, uno de los pasos previos a la captación del “montaje principal”<sup>58</sup>. El impresionismo cinematográfico de Vertov, ese que según Vallejo logra captar “momentos evocativos”, tiene uno de sus instantes más sobresalientes en el film “El hombre de la cámara” de 1929. En ese constante fluir de imágenes que van desde una mujer vistiéndose al salir de la cama hasta un tren a gran velocidad, pasando incluso por los planos que incluyen grandes fábricas con sus obreros y sus engranajes en pleno funcionamiento, la película logra un retrato de los cambios por los que atravesaba la sociedad en dicha década.

---

<sup>57</sup> En un intento de resumir los detalles del proyecto de Vertov y sus afinidades con la forma literaria que busca Vallejo, no debe dejarse de lado, en principio, el papel decisivo que toma el cine como instrumento de propaganda soviético y el paulatino acercamiento que, según la crítica, el autor peruano tiene con las formas de organización culturales y políticas de la Unión Soviética. A diferencia de los postulados referidos a la máquina adjudicados a Marinetti en los manifiestos del futurismo, Vertov postula la novedad del llamado ojo mecánico, elemento capaz de revelar la realidad, y fundamento del posterior “Cine-Ojo”. Dice Sánchez Biosca en *El montaje cinematográfico* (1996): “Vertov asigna un lugar de primera importancia al rodaje del material. Además, su apuesta por el *igrovoi film* (película no interpretada) le haría polemizar con Eisenstein, quien se pronunció a favor de una *forma intermedia*. Por otra parte, Vertov se esfuerza desde el primer momento por interponer a ese material rodado un principio constructivo, precisamente el que da razón de ser a su *Kino-Pravda* (Cine-Verdad). La verdad no está latente en el material rodado, sino que exige un trabajo de montaje, es decir, de construcción operado sobre aquel.” (1996: 86). Parecería, en todo caso, que Vallejo extrae de la propuesta de Vertov el trabajo con el material “crudo” a partir del montaje es decir, apelando a un ordenamiento de las imágenes que haga hincapié en los intervalos entre las mismas.

<sup>58</sup> En su artículo “Kinoks: A Revolution” de 1923, aparecido en el primer número de la revista *Lef*, “precisamente en el mismo volumen en el que debutaba Eisenstein con su manifiesto sobre el montaje de las atracciones para el teatro” señala Vicente Sánchez Biosca (1996: 86), Vertov detalla los pasos a seguir según su protocolo de montaje: “Primera etapa. Montar es hacer inventario de todos los datos documentales directa o indirectamente relacionados con el tema elegido (en forma de manuscrito, objetos, carteles, fotografías, fragmentos de periódicos, libros, etc.) Como resultado de este montaje-inventario, a través de la selección y agrupamiento de los datos más valiosos, el plan cristaliza, se hace más claro, emerge en el proceso de montaje [...] El montaje es el resumen de las observaciones del ojo humano sobre el tema elegido (el montaje de sus propias observaciones o el relato de los informantes o expedicionarios). Un plan de rodaje, como resultado de seleccionar y organizar la observación del ojo humano [...] Tercera etapa. Montaje principal. Suma de las observaciones filmadas por el Cine-Ojo (Citado por Sánchez Biosca, 1996: 87).

Modificaciones en el trajín cotidiano que reclamaban, para su representación, las consabidas transformaciones en lo referido a las herramientas destinadas para esa actividad. Es decir, las variaciones en el ámbito social requerían de modos estéticos novedosos.

Para llevar a cabo semejante tarea, Vertov despliega toda una serie de procedimientos rupturistas: travellings, stop motion, primeros planos, fotogramas detenidos, superposición de imágenes en un mismo cuadro, pantallas divididas, etc. De estos usos técnicos puestos a intervenir sobre el material recopilado por la cámara, Vallejo no hace más que resaltar, si volvemos a la cita del comienzo, el papel asignado al “operador” de dichos instrumentos de trabajo. Y este es un detalle que no debe pasarse por alto si queremos poner a dialogar estas reflexiones del autor con su propio trabajo literario. La mencionada “nueva estética” a la que se refiere Vallejo plantea como incorporación básica un aspecto ya mencionado a propósito de los planteos de Mariátegui y sus propias definiciones de la llamada “literatura burguesa”. Recordemos la importancia que le daba el fundador de *Amauta* a esa nueva manera de concebir la tarea literaria sustentada, ni más ni menos, en una estética que se volvía cinematográfica. Si el ejemplo allí era la novela *Manhattan Transfer* de John Dos Pasos, aquí Vallejo va más allá y observa con detenimiento lo que el cine, en tanto despliegue técnico sin igual, expone en sus producciones.

#### 4.3 Vida y derecho

En las narraciones de *Escalas* encontramos un recorrido que tiene como punto de inicio el encierro carcelario. Se trata de la materialización del componente biográfico<sup>59</sup> en el que se sustenta la obra de Vallejo. Desde esa reclusión forzosa a la que se somete al narrador de las diferentes ficciones, el autor de *Escalas* plasma en su escritura una apertura hacia lo cosmopolita, la cual involucra la utilización de técnicas narrativas y de motivos compositivos afines a las corrientes literarias europeas.

---

<sup>59</sup> “Los testimonios que poseemos sobre la vida de Vallejo coinciden en ubicar en el período de la cárcel (noviembre de 1920- febrero de 1921) la confección de varios textos que conformarían el libro *Escalas* [...] cuando menos los pertenecientes a la primera sección del libro” detalla Ricardo González Vigil en el prólogo a *Novelas y cuentos completos*, Lima, Petroperú, 1998. pág. 9.

“Cuneiformes” abre con “Muro noroeste” y asimismo con un verbo que irradia, que disemina su significación en relación con la memoria:

El único compañero de celda que me queda ya ahora, *se sienta a yantar*, ante el hueco de la ventana lateral de nuestro calabozo, donde, lo mismo que en la ventanilla enrejada que hay en la mitad superior de la puerta de entrada, se refugia y florece la angustia anaranjada de la tarde. (1998: 41, el énfasis es nuestro)

No es aleatoria la utilización del verbo “yantar”, pues a través del mismo se pone en funcionamiento, ya desde el comienzo de *Escalas*, esa “memoria rumiante” de la que ha hablado Enrique Foffani, la cual viene a ligar, como factor de lo más relevante al interior de la textualidad vallejana, el acto de comer con el ejercicio de la rememoración.<sup>60</sup> Tal y como sucede en *Trilce*, poemario con el que en varias oportunidades *Escalas* tiende puentes de sentido, específicamente en los poemas Trilce XXIII, Trilce XXVIII o incluso en “Ágape” de *Los heraldos negros*, en “Alféizar” encontramos descrita una reunión familiar alrededor de la ingesta de alimentos. Un “desayuno humea melancólico” y muestra la perturbación de una serie de recuerdos que irrumpen, desarman la fábula del relato hasta ese momento detenida en una descripción del rostro del narrador frente al espejo. Sin embargo el “aroma matinal y doméstico, —agrega esa primera persona— me recuerda mi paterna casa, mi niñez santiaguina, aquellos desayunos de ocho y diez hermanos de mayor a menor (...) entre ellos yo, el último de todos (1998: 51). Vemos así la emergencia, repetida en varios pasajes, del biografema como estructura de sentido en la que el texto se apoya con la intención de dar un primer paso hacia un imaginario de lo andino.

---

<sup>60</sup> En “De la constitución del sujeto en *Trilce*”, Foffani analiza la instalación de una temporalidad que aúna un “pasado no pasado” en el mismo instante presente. A través de “los sitios de la memoria” que expone un sujeto de la enunciación fragmentado “porque recuerda” y, a su vez, en reiteradas ocasiones, señala Foffani, hace de “la comida de la infancia” el escenario de ese proceso de rememoración, desfilan escenas relacionadas con la infancia y los alimentos en tanto que carencia constante. Estos “sufren el proceso de su propia destitución. Recordar es no digerir el bocado si no lo da la madre, es la dura deglución que transforma el dulce en hiel y el aceite en café.” Es por eso que el acto de “yantar” en la poética de Vallejo “enajeniza”, promueve la falta, el hambre de recordar ese “ágape familiar” que ahora es tan sólo un par de “mesas del presente en donde los alimentos se descomponen o no pueden digerirse” (1994: 137).

Disgregado en retazos difíciles de ubicar, ese factor de autoctonía se desprende de la invocación al hogar familiar o bien a través de la presencia de sus parientes más cercanos, como es el caso de la hermana en el relato “Muro antártico”:

Acuérdate de aquella mañana vernal de sol y salvaje de sierra, cuando, habiendo jugado tanto la noche anterior, y quedándonos dormidos los dos en un mismo lecho, despertamos abrazados, y, luego de advertirnos a solas, nos dimos un beso desnudo en todo el cogollo de nuestros labios vírgenes [...] oh, hermana mía, esposa mía, madre mía. (1998: 45)

De esta manera, la puesta en funcionamiento de la memoria trae al presente, de manera concomitante, la alusión a un imaginario de lo andino atado irresolublemente a lo familiar. El narrador, por lo tanto, rememora los episodios familiares en la mayoría de los casos mediante un torrente melancólico que inunda los escenarios de “Cuneiformes” y “Coro de vientos”, promoviendo una yuxtaposición de escenas, un montaje que opera entre lo privado y lo público. Desde la intimidad de su memoria interrumpida se da paso a un reconocimiento que desestabiliza la ficción.

Si desde el comienzo de *Escalas* el ritual de lo alimenticio se reconoce como núcleo de sentido que comporta lo inefable de la experiencia, la evidencia de lo difícil que resulta digerir esos bocados de pasado, este aspecto se vuelve uno de los polos con el que se inicia la confrontación con el otro elemento presente en la narración. Oposición que funciona, según lo planteado por el propio Vallejo más arriba, como clave de lectura del conjunto de estas narraciones. El polo opuesto al del recuerdo familiar se trata de una reflexión acerca de la justicia en tanto ejercicio que yace por fuera de las capacidades del individuo. La justicia es puesta en discusión a través de una forma de la interrupción, en este caso del proceso de rememoración que protagoniza el narrador, que hace de la ironía su mecanismo esencial pues viene a suspender ese tono melancólico con el que se abría la ficción:

El hombre que ignora a qué hora el 1 acaba de ser 1 y empieza a ser 2, que hasta dentro de la exactitud matemática carece de la inconquistable plenitud de la

sabiduría ¿cómo podrá nunca alcanzar a fijar el sustantivo momento delincuente de un hecho, a través de una *urdimbre de motivos de destino*, dentro del gran *engranaje de fuerzas que mueve a seres y cosas* enfrente de cosas y seres? [...] La justicia no es función humana. No puede serlo. La justicia opera tácitamente, más adentro de todos los adentros, de los tribunales y de las prisiones [...] se ejerce en *subterránea armonía, al otro lado de los sentidos*, de los columpios cerebrales y de los mercados. (1998: 42, el subrayado es nuestro)

La ironía presente en la cita funciona como ejemplo del uso que le da el narrador vallejiano en tanto que estrategia destinada a arruinar la rigidez realista.<sup>61</sup> Este se sirve por lo tanto de la ironización como recurso que destruye deliberadamente la forma. Estorba intencionalmente y con amplio espectro de digresiones el discurrir de lo narrado, como sucede al final de “Muro antártico” con la frase “Buenos días, señor alcalde...” (1998: 46) o bien con el desenlace de “Muro este” donde puede leerse: “—Con estas son dos veces que firmo, señor escribano. ¿Es por duplicado?” (1998: 48). La textualidad vanguardista de *Escalas*, en consecuencia, yace desarticulada, proclive a la interrupción constante en pos de la introducción sugerente de una temática de la burocracia judicial o penitenciaria, “tinterrillaje” le llama el propio Vallejo<sup>62</sup>, cuya función radica en la construcción de un escenario. En estos pasajes es en donde se observa sobremanera la tensión entre un espesor de lo subjetivo y la reflexión acerca de la dimensión de lo jurídico.

---

<sup>61</sup> Fue Paul De Man en su artículo “El concepto de ironía” quien esboza una definición de la ironía, no siendo finalmente un análisis de sus aspectos teóricos sino más bien una conceptualización funcional a su tesis acerca de que todo lenguaje es retórica. Sin embargo, su argumentación resulta pertinente para abordar la ironización que refracta el discurso vallejiano. Si la interrupción de un discurso en virtud de un desplazamiento en su registro traza una relación con la figura retórica del anacoluto, pues al interrumpirse la sintaxis súbitamente se da por tierra con todas las expectativas sintácticas del modelo tropológico, la ironía surge como una suspensión del discurso a fin de cuentas. Lo que De Man plantea es que la ironía no sólo se trata de una interrupción, sino que puede definírsela como una “permanente parábasis”, es decir, así como el coro en la tragedia griega posponía el desarrollo de la acción para comentar los hechos, la ironía finalmente “está en todas partes” evidenciando que “la narrativa puede ser interrumpida en cualquier lugar” (2000: 257), tal y como sucede con los comentarios referidos a la burocracia carcelaria que se intercalan en estas narraciones.

<sup>62</sup> “El tinterrillaje es cosa más que endiablada” le escribe Vallejo desde la cárcel a Oscar Imaña, retratando las inflexiones jurídicas que toma la privación de su libertad (Citado por López Alfonso 1995: 70).

La oposición está en la base compositiva del texto<sup>63</sup> que busca, mediante este mecanismo del montaje de imágenes contrapuestas, por un lado las referidas al hogar familiar, ligadas a un concepto de lo autóctono, y por el otro las que dan cuenta de una concepción de los mecanismos judiciales como si se tratara de una maquinaria, dar cuenta de la dislocación de lo real y de la problemática de su representación. En esos dos órdenes contrastados, es decir, entre lo íntimo de la memoria y la diatriba en contra del orden jurídico, emerge un hiato de inconformidad, un desbarajuste “dentro del gran engranaje de fuerzas que mueve a seres y cosas” como podía leerse en la cita anterior y que pone en crisis “el orden del derecho, que es sólo un residuo del estadio demónico de la existencia de los hombres” (2001: 133) según Walter Benjamin en “Destino y carácter”, un ensayo de 1921<sup>64</sup>. Vallejo, por su parte, pugna por hacer de la “subterránea armonía” inherente a la estructura del derecho el predio de una revelación. Precisamente, en el final de la ficción, cuando la misma abandona la tesitura narrativa para, de ahí en más, adentrarse en una argumentación de tono mucho más ensayístico, en ese pasaje del texto se promueve la interrupción de la asociación entre vida y derecho como sesgo fundante del relato, e incluso de toda la sección “Cuneiformes”. Al resquebrajarse la ficción realista, dando lugar a la crítica de la instrumentación de lo jurídico por parte de los individuos a través de la forma ensayística que adquiere el texto, la cual se inicia con la frase “¡La justicia! Vuelve esta idea a mi mente” (1998: 42), la mencionada “armonía” de la estética mimética muestra sus grietas.

---

<sup>63</sup> En la introducción a *El universo poético de César Vallejo*, al aludir a la estructura fundamental de su poesía, Ferrari promueve una lectura similar a la que hace Vallejo de su propia obra. Señala que en la “oposición de contrarios irreconciliables” se encuentra el cogollo del programa poético vallejiano.

<sup>64</sup> Benjamin se pone como objetivo establecer una demarcación entre las dos nociones mencionadas en el título. Buscando desligar al destino de su anudamiento con el concepto de culpa, asociación que lo ancla al ámbito de lo religioso y, por otra parte, correr al carácter del predio de la ética, propone redefinir dichos términos en la esfera del derecho. Allí el destino se muestra por medio de una inversión consistente en que no es la condena lo que prosigue a la culpa sino al revés: la culpa es un efecto de la condena: “El destino aparece por lo tanto cuando se considera una vida como condenada, y en realidad se trata de que primero ha sido condenada y sólo a continuación se ha convertido en culpable [...] El destino es el contexto culpable de lo que vive. Corresponde a la constitución natural de lo viviente [...] El juez puede ver el destino donde quiere; en cada pena debe infligir ciegamente destino. El hombre no es golpeado nunca, sólo lo es la desnuda vida en él, que participa de la culpa natural” (2001: 134). En la tragedia griega es en donde el filósofo alemán observa la resistencia de un héroe ante una vida configurada por la culpa. El carácter, sin embargo, se asocia con el héroe de la comedia, ese que, en un instante, de manera fugaz, da lugar a la emergencia del carácter, “un canalla” que “da la respuesta del genio a la mítica esclavitud de la persona en el contexto de la culpa” (2001: 136).

Para ilustrar la mencionada interrupción del anudamiento entre vida y derecho y de esa manera ponerle fin a las disposiciones vitales que lo jurídico prefigura, Vallejo no sólo recurre a una figura de la “urdimbre de motivos de destino”, sino que también asume la tarea de promover la dualidad, de echar por tierra los órdenes de la representación disponibles, más específicamente las directrices referidas a la conceptualización del sujeto. En este punto es en donde se aborda la cuestión elemental para entender la configuración estética de *Escalas*. De la contraposición inicial en la que se funda toda la primera parte, esa que oponía directamente vida y destino a través de un entorpecimiento de la añoranza del pasado familiar en virtud de una reflexión acerca del orden de lo jurídico, se desprende un elemento constitutivo de la sección “Cuneiformes”: la puesta en crisis, la desestabilización del yo que narra. Incluso sus intentos de representar lo real se ven limitados a lo grotesco como si se tratara de los agentes del orden jurídico, quienes ven defectuosamente “a través de los tintóreos espejuelos” (1998: 43)<sup>65</sup>.

#### 4.4 El proyectil poético

La dificultad para observar lo circundante es tal que la dubitación se hace presente en el acto mismo de narrar. El comienzo de “Muro este” acredita dicha observación, a la vez que vuelve a establecer relaciones con el famoso poemario de Vallejo, más específicamente con Trilce XLII. En el relato el narrador afirma su desacomodamiento; en clave vanguardista reflexiona acerca de la tarea de escribir dando pie así a un claro gesto rupturista al hacer énfasis en el proceso creativo: “Esperaos. No atino ahora cómo empezar. Esperaos. Ya” (1998: 47). La pregunta por el “cómo empezar” y la apelación directa al lector reincorpora la visibilización de los mecanismos constructivos tan cara a los modos de escritura de las vanguardias históricas. El laboratorio de la escritura vallejana se expone en este relato, promueve

---

<sup>65</sup> A similar conclusión llega Sonia Mattalía al decir que: “Leídas como un corpus unitario las escenas de “Cuneiformes” están ligadas por un solo hilo conductor y animador: ese yo que por ellas deambula. Pero observemos que distanciándose del subjetivismo romántico que proyecta al yo sobre la exterioridad, el subjetivismo vallejiano trabaja sobre un yo permeable, cuyos humores y sensaciones se externalizan y buscan confundirse con el exterior” (1988: 51).



la revisión de los pasos a seguir por parte del poeta-narrador al traer a colación los detalles de su escritura. De manera morosa en su explicación, la operación poética que toma el centro de la narración, al profundizarse en su entramado compositivo, se asemeja a un fusilamiento (Neale Silva 1971). Vallejo ubica en el horizonte de su propuesta narrativa la combinación de poesía y prosa, siendo la ficción que más se asemeja en la sección “Cuneiformes” a esa aspiración típica de los escritores que trasladan a la prosa los recursos con los que estaban procediendo a la renovación de la poesía.

“Muro este”, más allá de las interpretaciones que prosiguen con esta lectura que busca “delinear el quehacer del poeta” como señala Neale-Silva (1971: 548) al establecer paralelismos entre el acto de violencia ejercido sobre el narrador sumado a los entretelones del trabajo poético, el relato enfatiza no tanto en la imposibilidad corporal, fisiológica del acto de narrar, sino que más bien proyecta dos motivos presentes en los siguientes textos. En primer lugar, si en Trilce XLII<sup>66</sup>, poema en donde coincidentemente aparece la mención de un comienzo trunco similar a la frase inicial de “Muro este”, el “dolor de cabeza”, se erige como impedimento físico para el discernimiento del paisaje cercano al sujeto de la enunciación, quien no logra ver si se trata de las aspas de la “estrella de la muerte” o bien de “extrañas máquinas cosedoras”, en esta narración dicha situación se resignifica. Se lleva adelante la ejecución a la que es sometido el sujeto traduciendo el “proyectil” en necesidad, en requerimiento cuya emergencia debe ser atendida desde el punto de vista de lo físico: “Muy bien. Se baña ahora el proyectil en las aguas de las cuatro bombas que acaban de estallar dentro de mi pecho. El rebufa me quema. De pronto la sed aciagamente ensahara mi garganta y me devora las entrañas...” (1998: 47).

Por un lado, un primer elemento a destacar del relato es que no se trata de ese otro proyectil presente en Trilce XII que el poeta expulsa con ese “Chit! Ya sale” (1991: 129); la diferencia entre ambas municiones se sostiene en las metáforas orgánicas de

---

<sup>66</sup> Transcribimos a continuación los fragmentos del poema aludidos para evidenciar mejor las relaciones intertextuales que buscamos destacar: “Esperaos. / Ya os voy a narrar todo. / Esperaos sosiegue este dolor de cabeza. / Esperaos. [...] ¿Aspa la estrella de la muerte?/ O son extrañas máquinas cosedoras / dentro del costado izquierdo. / Esperaos otro momento.” (1991:126).

la “sed” que “aciagamente ensahara” la garganta y “devora” las entrañas, efectos fisiológicos de la violencia infringida por el objeto que invade la corporalidad del sujeto. Es decir, si en Trilce XLII lo físico se concebía como barrera que impedía “narrar” y entender lo real, aquí en “Muro este” se revierte dicha situación: el proyectil que proviene del mundo externo, al ingresar al cuerpo, genera una “sed” que debe ser saciada, se torna por lo tanto subterfugio creativo mediante el cual se detallan tres instancias sonoras requeridas en el proceso: “Percibo esos sonidos trágicos y treses, bien distintamente, casi uno por uno.” (1998: 47). Y, por otro lado, aparece un segundo elemento a destacar. Se trata de la incorporación a *Escalas* de una estética de la que el narrador extrae los materiales que sostienen su estructura compositiva en varios pasajes del texto. Ese primer sonido que se oye luego del proyectil se manifiesta a partir de “una rota y errante hebra del vello que decrece en la lengua de la noche” (1998: 47) y que funciona como apelación a una propagación de lo capilar en tanto que referencia a la poética del Conde de Lautréamont, Isidoro Ducasse, en *Los cantos de Maldoror*.

El episodio del cabello perteneciente a Dios que promedia el Canto III de dicha obra, cabello extraviado en la habitación del “convento-lupanar”, trabaja el texto desde un segundo plano. La maraña de alusiones a los cabellos se torna una constante en el léxico vallejiano y actualiza mediante su uso la semejanza entre ese cabello abandonado y la orfandad del sujeto. De manera similar, el narrador de *Los cantos de Maldoror* escucha el reclamo realizado por dicho pelo a Dios, quien lo ha abandonado pues, agrega: “partió a su morada celestial, dejándome aquí, lo que es injusto. El resto de los cabellos sigue en su cabeza, mientras que yo estoy tendido en esta habitación siniestra [...] ¡No hay esperanza! Ya no volveré a ver a las legiones de ángeles marchar en densas falanges, ni a los astros pasearse por los jardines de la armonía...” (2014: 169). La relevancia de lo capilar vuelve a tomar forma en otros pasajes del texto, como en el fragmento que cierra “Cuneiformes”, “Muro occidental” y que consta sólo de una línea: “Aquella barba al nivel de la tercera moldura de plomo” (1998: 53); o más adelante en “Liberación” donde se lee: “tanteando el escondido pelo de su tragedia inminente” (1998: 71). Es significativa, para terminar con este recuento, la utilización de los pelos al final del relato “Cera” en una cita ilustrativa que combina la

tematización del azar junto con un elemento corporal: “La muerte y el destino tiraron de todos los pelos” (1998: 109).

La estética lautreamontiana adquiere preponderancia no sólo a través de estos usos de la temática del cabello que circula por las narraciones, sino que, asimismo, del modelo poético que ofrece *Los cantos de Maldoror* el poeta-narrador también extrae la reversibilidad de lo corpóreo que linda con lo animal. Incluso va a capitalizar la discordancia en lo referido a los parámetros metropolitanos con los que se utilizan determinados tópicos literarios. Es decir, Vallejo va a extirpar de los escenarios cosmopolitas que los tienen como origen todo un conjunto de recursos literarios rastreables en el seno de la literatura europea más moderna. Consciente del valor estético de esos elementos, Vallejo decide, en esta línea de análisis, poner en práctica un uso transformador de lo moderno, en su caso a través del concepto de lo “autóctono”, como ya hemos mencionado. Va a hacer, por ejemplo, del tema del doble, del desmoronamiento del yo, de la puesta en duda de lo que es real, del trabajo con el tema de la muerte y de lo animal como expresión de lo humano, un bagaje de procedimientos atravesados por lo andino en tanto instrumentos que adquieren una forma cercana a lo discordante, con el claro objetivo de demoler y volver a armar el abordaje del referente indígena de la novela realista.

#### **4.5 La “inarmónica armonía” de la narración vanguardista**

En “Más allá de la vida y la muerte”, narración que inaugura la sección “Coro de vientos”, nos encontramos con dos ideas conocidas: el tópico del retorno al hogar así como también las alusiones constantes a la madre muerta. Este último se trata de un pliegue argumental de marcada injerencia en la poética vallejana. El narrador, quien a mitad del relato señala que estos son ciertamente materiales de su memoria al introducir una instancia de rememoración, es quien entonces da cuenta de la utilización de una estética ligada a la novela indigenista para, hacia el final, dismantelar su operatividad haciéndola trizas como consecuencia de las técnicas

literarias puestas a funcionar<sup>67</sup>. Con la frase “y hoy mismo, en el cuarto solitario donde escribo” (1998: 61) observamos a un narrador que expone una escena de escritura afín a los recursos del indigenismo para relevar sus recuerdos. Lo que nos interesa, en este sentido, de dichos elementos propios de la narrativa indigenista para el diagrama de la ficción vanguardista es que funcionan como pretexto compositivo para introducir una descripción del paisaje serrano: “Jarales estadizos de julio; viento amarrado a cada peciolo manco del mucho grano que en él gravita. Lujuria muerta sobre lomas onfalóideas de la sierra estival [...] acercábame por fin aquel día a Santiago, mi aldea natal (1998: 57).

El protagonista del relato debe pasar por allí para encontrarse con el resto de su familia en una “hacienda” alejada, “devorando inacabables senderos de escarpadas punas y de selvas ardientes y desconocidas” (1998: 58). Finalmente, a lo lejos, el narrador divisa su Santiago natal:

y después perspectivóse Santiago, en su escabrosa meseta, con sus tejados retintos al sol ya horizontal. Y todavía, hacia el lado de su oriente, sobre la linde de un promontorio amarillo brasil, se veía el panteón retallado a esa hora por la sexta tintura postmeridiana; y yo ya no podía más, y atroz congoja arrecióme sin consuelo. (1998: 58)

Ese mismo territorio activa un ejercicio de la rememoración. El narrador trae a colación la manera en que su madre fallece al recorrer ese mismo camino. En el retorno al lugar natal, los recuerdos asaltan la descripción del paisaje: resuena en su memoria él dándole comida a escondidas hasta que tiene noticias de su muerte en

---

<sup>67</sup> Las relaciones entre el indigenismo literario y la escritura de Vallejo resulta ser un tema abordado por Phyllis Rodríguez Peralta en su artículo “Sobre el indigenismo en César Vallejo”. Mediante un recorrido por toda su obra, el análisis en cuestión hace hincapié en la combinación que muestra su prosa entre el “indigenismo regional” y la “protesta social”, amalgama temática que toma relevancia posteriormente, en especial con la publicación de *El tungsteno* de 1931. Punto culminante, agrega Rodríguez Peralta, de su vertiente indigenista. Sin embargo, sostiene que con anterioridad a la publicación de dicha novela, el “enfoque central de Vallejo está en lo sociológico más que en lo emocional” y ofrece para ello el ejemplo de *Escalas*, más específicamente de la sección “Coro de vientos” en donde las ciudades serranas son descriptas mediante una reflexión que cristaliza el aislamiento al que son sometidas como consecuencia del centralismo limeño. En este sentido, nos interesa revisar ese “enfoque” a la luz de los procedimientos que Vallejo utiliza para describir el diagrama territorial peruano, es decir, una incorporación de las reivindicaciones indígenas a través de una serie de mecanismos narrativos de vanguardia.

Lima, razón por la cual su familia se había mudado para alivianar la pena de la pérdida.

Hasta aquí entonces una escenografía digna de obras indigenistas como *Cuentos malévolos* (1904) de Clemente Palma, *Dolorosa y desnuda realidad* (1914) de Ventura García Calderón o *Cuentos Andinos* (1920) de Enrique López Albújar, más allá de los ubicables usos de un léxico ya identificado con la escritura vallejana. Sin embargo, la pulsión mimética reproducida por Vallejo e inherente a una concepción realista de la literatura encuentra su límite en el momento mismo en que lo disponible alrededor de ese sujeto que recuerda se torna endeble, cede ante la ambición de una escritura que busca asir lo real:

Y ni él ni la linterna, ni el poyo, ni nada estaba allí. Tampoco oí ya nada. Sentíme como ausente de todos los sentidos y reducido tan sólo a pensamiento. Sentíme como en una tumba [...] Tal vez, repito, esto era *error de visión* de mi parte, ya que *tal cambio no se puede ni siquiera concebir*. (1998: 59-60, el subrayado es nuestro)

En “Más allá de la vida y la muerte” cuaja a nivel formal y temático una “supresión de la lógica racional” cuya materialización coincide con el desvanecimiento de “los presupuestos de la percepción de la realidad, tiempo y espacio”, es decir, se trata de la “condición fundamental de sus narraciones” (Gutiérrez Girardot 1998: 718), necesaria para que los elementos relevantes de la narrativa indigenista se diluyan. El paisaje, la arquitectura del pueblo serrano, los personajes e incluso la puesta en escena de un acto de escritura por parte del narrador encuentran, en la interrupción propinada por el montaje de estéticas, su culminación. Otra vez, al igual que a través de los jueces de “Muro noroeste”, se da cuenta de una suspicacia en la perspectiva de lo real que postula la narrativa indigenista, un “error de visión” agrega el narrador (1998:60) que conlleva una crítica más profunda.

El punto culminante del régimen de la representación realista que muestra “Más allá de la vida y la muerte” resulta ser el momento en el que se rompe el

esquema estilístico con el que comienza la ficción, dando pie a “inarmónicas armonías incognoscibles”, como sucedía en el primer texto de “Cuneiformes”:

¡Meditad muy brevemente sobre este suceso increíble, *rompedor de las leyes de la vida y la muerte*, superador de toda posibilidad, palabra de esperanza y de fe entre el absurdo y el infinito, innegable *desconexión de lugar y de tiempo*; nebulosa que hace llorar de *inarmónicas armonías incognoscibles*. (1998: 62)

Con ese llamativo oxímoron, la aspiración a la armonía se evidencia como concepto rector del esquema realista que la narración pone en escena hasta este punto. Dicho concepto de “armonía”, en estas narraciones de *Escalas*, es mencionado varias veces, casi siempre puesto en cuestión. Incluso, podríamos agregar que esa “armonía” de resabios modernistas queda atrás en función de una instalación del vanguardismo literario pero que, en ocasiones, establece una contigüidad con la estética finisecular<sup>68</sup>. La convivencia, por lo tanto, entre ambas corrientes literarias, al igual que en *Los heraldos negros* y *Trilce* se subraya en varios pasajes, como veremos en breve.

El evento “rompedor de las leyes de la vida y la muerte” no puede ser asimilado por ese narrador realista. Horrorizado ante esa “desconexión de lugar y de tiempo” que promueve un cimbronazo en su estructura narrativa, duda de si ese “yo era yo” al ver a su madre viva; quien, además, viene a cuestionar su propia vitalidad afirmando que era él mismo quien estaba muerto por lo que concluye: “No puede suceder tanto

---

<sup>68</sup> No sería ocioso recurrir a la figura del encabalgamiento entre dos modelos literarios que, salvando las distancias, la crítica literaria latinoamericana ha puesto en funcionamiento para llevar adelante específicas operaciones de lectura, como bien puede observarse en las aproximaciones a la poesía de Vallejo. Nos referimos a los análisis ya clásicos de Mónica Bernabé y Américo Ferrari acerca de la poesía de César Vallejo, ya que ambos coinciden en manifestar la presencia de zonas de conflicto, digamos, en lo que se refiere a la función de “obra puente” según palabras de Alberto Escobar, entre una estética modernista ya casi caduca y el surgimiento de una poética vanguardista, tensión palpable ya en *Los heraldos negros* de 1918. A propósito de esta cuestión en particular, Bernabé en “Desde la otra orilla: César Vallejo” (1997) señala que en ese primer libro del poeta peruano se nota como “los modernistas necesitaron de la estructura reglada del poema —especie de recámara o recinto— donde la música podía fluir acompasadamente” aunque lo que sucede es que en el mismo poemario “la nave comienza a derrumbarse”. Así también lo afirma Ferrari, quien acentúa esa convivencia de estéticas en el libro mismo: “No hay un Vallejo modernista seguido de un Vallejo no modernista, sino coexistencia y conflicto entre ambos dentro de la misma obra, a menudo dentro del mismo poema”. En “Modernismo y superación del modernismo en *Los heraldos negros*”, 1972, pág. 231.

imposible” (1998: 63). El último reducto de intransigencia del narrador, en su rol de testigo predilecto de la debacle realista resulta ser, finalmente, la resignada risa de quien ve incluso los órdenes de la vida y la muerte resignificados. En ese “Y me reí con todas mis fuerzas!” (1998: 63) con el que finaliza el relato hallamos una risa que resiste desde la ironía, se hace lugar en la ruina de la ficción a base de procedimientos capaces de desarmar la gramática de lo real. El narrador de *Escalas*, por lo tanto, “trepida; guillotina sílabas, suelda y enciende adjetivos; hace de jinete, depone algunas fintas; conifica en álgidas interjecciones las más anchas sugerencias de su voz, gesticula, iza el brazo, ríe: es patético, es ridículo: sugestiona y contagia en locura” (1998: 81).

Como resultado, los recursos afines a una representación de la realidad que llevaba adelante la narrativa indigenista de la época se ven doblegados en función de un despliegue vanguardista de la ficción. Esta ya no reconoce en el esquema realista una matriz productiva, de manera inversa recurre a la desestabilización de lo narrado a través de la inclusión del tópico de la locura cuya función específica es la puesta en crisis de la figura del narrador como epicentro del relato<sup>69</sup>.

#### 4.6 Figuraciones de lo animal

Coincidentemente, esta es la postura de Luis Urquiza, pariente del “loco narrador de aquella historia” (1998: 90) titulada “Los Caynas”. Este personaje es uno de los primeros que logra reacomodar sus percepciones al descalabro ficcional promovido en este conjunto de narraciones. Su atinada observación acerca de la inversión del mundo que lo rodea da la pauta acerca de las figuraciones de lo animal con las que Vallejo viene a criticar las concepciones de sujeto que el indigenismo

---

<sup>69</sup> A propósito de esta cuestión, Niemeyer señala en *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*: “La intencionada posición vanguardista de *Escalas* se cifra, sin embargo, no sólo en su ambigüedad genérica y su rechazo del realismo, sino también en su concepción y presentación del sujeto y su autoconciencia en relación con la experiencia de la realidad (ficcional), por un lado, y el empleo del lenguaje y el concepto de literatura subyacente, por el otro. Con ello, *Escalas* toma una posición radicalmente distinta frente a las orientaciones estético-ideológicas de la narrativa peruana de la época a la vez que introduce, implícitamente, una propuesta “disidente” en el debate sobre la identidad peruana y el carácter y futuro de la literatura nacional (2004: 92-93).

narrativo enarbola. Urquiza dice haber sido testigo de una proeza, de una subversión del orden de lo real que lo maravilla:

Yo he cabalgado varias veces sobre el lomo de mi caballo que caminaba con sus cuatro cascos negros invertidos hacia arriba [...] Y más que cabalgarlo así, sorprende, maravilla, hace temblar de pavor el espectáculo en seco, simple y puro de líneas y movimientos, que ofrece aquel potro cuando está parado, en imposible gravitación hacia la superficie inferior de un plano suspendido en el espacio. Yo no puedo contemplarlo así, sin sentirme alterado y sin dejar de huir de su presencia, despavorido y como acuchillada la garganta. Es brutal! *Parece entonces una gigantesca mosca asida a una de esas vigas desnudas que sostienen los techos humildes de los pueblos.* Eso es maravilloso! Eso es sublime! *Irracional!* (1998: 81, el subrayado es nuestro)

No está de más aclarar que ese mencionado aspecto “irracional” con el que Urquiza se sorprende parece tornarse una fascinación consanguínea. En el segundo nivel de la narración, luego de la presentación de este familiar —“era primo mío en no sé qué remota línea de consanguinidad materna” (1998: 83) aclara el interlocutor de Urquiza— quien toma las riendas de la ficción resulta ser un narrador que comparte la sorpresa ante el resquebrajamiento de la representación cuyo ejemplo es la escena del caballo invertido que le hace llegar Urquiza por dos motivos. En primer lugar, la anécdota misma sirve como metáfora de las escenas subsiguientes, una condensación de sentido de lo que vendrá, así como también reflexión acerca de una “descompaginación de tornillos y motores” (1998: 82) inherente a la máquina narrativa del realismo. Y, en segundo lugar, hay que hacer hincapié en la utilización de ese símil de la mosca por parte del narrador, extraído de la cotidianeidad andina desde la perspectiva de una referencia animal puesta a funcionar como índice de lo real.

La mosca forma parte, por un lado, del tropo pues viene a hacerse cargo de lo verosímil, ofrece un dato que construye un tipo de verosímil realista aunque la ficción que tiene como base el relato de Urquiza lo aproveche como ejemplo inverso. Es decir, se torna un indicio de la potencia instrumental que traen aparejadas las nuevas



formas de narrar y, a la vez, evidencia la introducción de un imaginario de lo andino mediada por esta estética vanguardista. La mención de la mosca recurre al mecanismo del montaje: superpone en principio una percepción de lo social que se ancla en la mimesis realista y en el retrato de la fealdad, así como también expone una alusión al relieve mítico que tiene el insecto en el universo de creencias indígenas. Sobre este tema, recordemos de qué manera Huamán hace alusión a este insecto y su función en el mundo andino: “*Chiririnka* es el nombre onomatopéyico del premonitor moscardón negro que comunica la presencia de la muerte o la pronta llegada de ésta [...] puede oler la muerte y asiste al muerto en su inicio hacia la otra vida (Huamán 2004: 252).

La cita anterior, por tanto, se adjudica la transgresión de lo mimético en tanto que supresión del referente utilizado por el realismo con el cual se había buscado históricamente retratar los bajos fondos de la sociedad, casi siempre a través de una ambiciosa representación de la realidad. Esa totalidad, nos dice el pariente de Urquiza en el pasaje citado, se diluye. En este sentido, la mosca ya no es índice de la colección de impresiones sensibles referidas al pueblo de la sierra y de sus habitantes, ni siquiera funciona como resabio del encanto ante lo “feo, repulsivo y mórbido” como dice Auerbach (2014: 469). Tampoco ilustra el viraje propio de los narradores indigenistas hacia una óptica moralista, caritativa, concomitante a una percepción positivista de los hechos narrados. La resignificación de la imagen de la mosca desconoce, entonces, en ese mismo gesto, el paradigma narrativo de los hermanos Goncourt<sup>70</sup> al privilegiar la desproporción, su inherente discrepancia, en la manera en que describe ese elemento.

La mosca es, finalmente, un atisbo de vida animal cuyo objetivo redundante en la apreciación de un ordenamiento de los cuerpos descolocados. Si el caballo invertido

---

<sup>70</sup> En el capítulo XIX de *Mimesis*, Auerbach comenta el prólogo de la novela de los hermanos Edmond y Jules Goncourt *Germinie Lacerteux*, publicada en 1864. Destaca de ese comienzo de la ficción la alusión que realizan los autores a las “clases bajas” y su obliteración de la representación de la realidad que venían haciendo los narradores de la época. Ponen de manifiesto, en este sentido, una “intención artística programática” mediante la cual buscan revertir la injusticia de que “las llamadas clases bajas, el pueblo, queden excluidas de un tratamiento literario serio, como está sucediendo todavía, manteniendo en la literatura una aristocracia de temas que no concuerda ya con nuestra idea de la sociedad”. Los Goncourt dan cuenta, antes que nadie, del ejercicio de presiones de las masas aún sin identificar por la literatura de la época. Ni Stendhal, ni Balzac ni mucho menos Flaubert incluían en sus obras al “auténtico pueblo” —señala Auerbach— y si lo hacían siempre era “desde arriba”, de ninguna manera “desde su propio punto de vista, en su vida propia” (2014: 467).

da cuenta de otro orden de la ficción por su parte la mosca, afianzada en las estéticas realistas como indicio del retrato de las clases sociales más bajas, anticipa en la narración de Vallejo un novedoso registro de los sujetos en su misma representación literaria. Mediante esa reutilización del insecto se ilumina la obsesión correspondiente a todo la familia Urquiza: “una misma idea, zoológica, grotesca, lastimosa, de un ridículo fenomenal; se creían monos, y como tales vivían” (1998: 83).

Los subjetivemas del narrador muestran cómo instala, en un principio, una distancia con respecto a esa atracción animal. Sin embargo, con el discurrir de lo narrado su postura ante los hechos irá virando hacia un desenlace cuya relevancia está en el desarme de la oposición entre animal y humano, esa que había ordenado y clasificado cuerpos y formas de vida en función del “animalismo” como lo que yacía por fuera del cuerpo social<sup>71</sup>. En la estela del bestiario de Lautréamont, la comunidad de monos de “Los Caynas” que antes habían expresado la alteridad, “la marca de un afuera inasimilable para el orden social sobre el que se habían proyectado jerarquías y exclusiones raciales, de clase, sexuales, de género, culturales” (Giorgi 2014: 13), al volverse parte de una continuidad entre lo humano y lo animal desafía los presupuestos ordenadores. Este “animalismo”, como prefiere denominarlo Vallejo en su artículo “Los animales en la sociedad moderna”, desbarata esos formatos a partir de una inestabilidad cuya problematización ataca la definición de lo subjetivo.

En el encuentro con su padre que tiene el narrador al final del relato, mientras arriba al pueblo de su infancia, espacio por donde se ha propalado la “obsesión zoológica regresiva, cuyo germen primero brotara tantos años ha en la testa funámbula de Luis Urquiza” (1998: 88), se aprecia la tensión entre el sujeto desprovisto de su anclaje en lo real, al revelarse una dinámica argumental que invierte los roles, junto con un acercamiento a la esfera de lo animal. El narrador no logra comprender, yace “helado y sin palabra” ante el panorama de ese “completo trastorno de la realidad” que lo obliga a observar como toda su familia, el pueblo entero, asume que son monos. Sin embargo, con la aparición otra vez de la “carcajada” irónica que

---

<sup>71</sup> Ya Vallejo había hecho referencia a esta cuestión en un artículo publicado en la revista *Mundial* durante agosto de 1929; se trata de una reseña a *Los animales y sus hombres* de Paul Eluard en donde cierta “cosquilla reflexiva” lo lleva a relevar allí una “inversión de las categorías estéticas, del hombre y de los animales” mediante la cual ilumina los cruces entre lo animal y lo humano (1984: 462).

desestabiliza la narración, el padre deja caer una frase que altera los protocolos de lo real: “- ¡Pobre! Se cree hombre. Está loco...” (1998: 89).

#### 4.7 Campo y ciudad

En “Los Caynas”, como acabamos de ver, el componente de lo andino sobresale, así como en todas las narraciones de “Coro de vientos”, en estricta oposición al encierro de “Cuneiformes”. Vuelve a aparecer mediante la descripción del paisaje. Se contraponen, al respecto, por un lado la gran urbe capitalina de Lima, desde donde viene el protagonista y, por otro lado, Cayna, el espacio geográfico en donde la relación humano/animal resulta alterada:

De esta lúgubre escena hacía veintitrés años cumplidos, cuando después de haber vivido, separado de los míos durante todo aquel tracto de tiempo, por razón de mis estudios en Lima, tornaba yo una tarde a Cayna, *aldea* que, por lo solitaria y lejana era como *una isla* allende las montañas solas. *Viejo pueblo* de humildes agricultores, separado de los *grandes focos civilizados del país* por inmensas e inaccesibles cordilleras, vivía a menudo largos períodos de olvido y de absoluta incomunicación con las demás *ciudades del Perú*. (1998: 84, el énfasis nos pertenece)

La consabida oposición entre campo y ciudad, eje estructurante de los abordajes histórico-culturales de la década del veinte en el Perú, logra visibilizarse en este pasaje. Más allá de su importancia, se desprende del fragmento la insistencia en que las extrañas acciones relatadas en esta y en las demás narraciones de “Coro de vientos”, se ubiquen en un territorio alejado de los “grande focos civilizados del país”, buscando mediante este detalle trasplantar el conjunto cosmopolita de técnicas y motivos a esa zona. Se desprende en este pasaje citado, además, la red de relaciones que se impone a partir de la imbricación entre literatura y proyecto nacional. La tarea específica que viene a asumir lo literario radica en la propuesta de una síntesis superadora de las contradicciones entre un cosmopolitismo modernizador y una raíz

vernácula de conformación indígena. Cornejo Polar agrega al respecto de este tema que:

el cosmopolitismo supone algo así como una acumulación de capital simbólico-tecnológico, con obvias connotaciones de internacionalización, de la que surgirá la literatura nacional, como reencauzamiento y transformación de esas energías (y de las nuevas que suscita) hacia inéditas y distintas metas. (2003:176).

Con este fin, por tanto, Vallejo establece como escenario de ese conjunto de procedimientos vanguardistas la sierra peruana; reubica en esa “isla” del interior del país, alejada de las demás “ciudades de Perú”, una modernidad literaria que no le debe nada al enfoque propio de la vanguardia urbana.

El texto plasma una cartografía de las tensiones entre lo local y lo cosmopolita que busca entonces descomponer esos dualismos, repensarlos y resignificarlos. Vallejo, junto con los demás poetas-narradores que forman parte de nuestro corpus, trabajan en los intersticios de esta polarización entre campo y ciudad y, por extensión, entre indigenismo y modernidad. Promueve para ello una requisitoria de los modelos estéticos europeos mediante la impugnación de su archivo literario, exponiendo como método de trabajo el rearmado de la totalidad al incorporar a la cultura andina elementos de lo occidental. Proceso signado por la arborescencia y la apertura, aquí la estética del montaje actualiza un acto emancipatorio que potencia el agenciamiento de un imaginario de lo andino, visto a través de la productiva reconfiguración de la relacionalidad del todo como parte integral de la lógica andina junto con una serie de procedimientos narrativos rupturistas<sup>72</sup>. Claros ejemplos de esta ligazón son los usos de la animalidad en tanto que base teórica desde la cual se desmantela la concepción de un sujeto afín a la ratio eurocéntrica, figuraciones que agrietaban sus delimitaciones dentro de los esquemas literarios miméticos. Asimismo, en las narraciones de Vallejo se pone en marcha una escenificación de la muerte como

---

<sup>72</sup> El “principio de relacionalidad” que postula Estermann apunta a que “todo está de una u otra manera relacionado (vinculado, conectado) con todo. Es decir, “que cada “ente”, acontecimiento, estado de conciencia, sentimiento, hecho y posibilidad se halla inmerso en múltiples relaciones con otros “entes”, acontecimientos, estados de conciencia, sentimientos, hechos y posibilidades. La realidad (como un todo holístico) recién “es” (existe) como conjunto de seres y acontecimientos interrelacionados (2009:128).

instancia viable para la puesta en crisis de las ficciones y, por último, se apela al desenfado con que se trata la oposición fundante en cada texto entre técnica y materia prima.

Especie de reversión del esquema propio de las novelas realistas, “Mirtho” expone una llamativa expresión de aquello que dimos en llamar, siguiendo a Vallejo, una particular “sensibilidad”, una articulación de la política narrativa del disenso que busca redefinir los formatos heredados así como, de la misma manera, subvierte los recorridos por el espacio de lo urbano. Si en “Los caynas” el escenario es claramente rural, en “Mirtho” se ilustran las formas de sociabilidad propias de la burguesía urbana de Lima. Dividido en tres partes como afirma Trinidad Barrera<sup>73</sup>, el texto plasma la anécdota que “un joven amigo” del narrador le ha contado, “mientras con él discurríamos por el Jirón de la Unión” (1998: 92). En “Coro de vientos” los narradores exponen sus materiales mientras recorren un mapa urbano, incluso ficcionalizan sus fuentes en tanto que estrategias destinadas a la conformación de un desarme de la figura del narrador omnisciente. En este caso, una pregunta de quién nos cuenta la anécdota acerca del enamorado de Mirtho sirve de punto de partida: “Orate de amor. Bueno. Pero ¿qué quería significar aquello de orate de candor, apóstrofe de ironía con que inició su jerigonza?” (1998: 92). La “jerigonza” discursiva del amante de Mirtho aparece como una parodia del tono romántico:

yo sufrí en todas mis puntas, ante tamaño heroísmo de belleza, ante la inminencia de ver humear sangre estética, ante la muerte mártir de la euritmia de esa carnatura viva, ante la posible falla de un lombar que resiste o de una nervadura rebelde que de pronto se apeala y cede a la contraria. (1998: 91)

Ya en el segundo fragmento, la confesión del enamorado toma el centro del relato para describir el comienzo de su relación con Mirtho, a quien conoció “hace cinco meses en Trujillo, entre una adorable farándula de muchachas y muchachos

---

<sup>73</sup> “El texto está integrado por tres secuencias claramente diferenciadas por unos asteriscos. La primera es una prosa poética en torno al tema del amor, con un lenguaje claramente trileico, la segunda es la historia de Mirtho y su enamorado y la tercera es el epílogo que el receptor de la historia anterior redacta para demostrar la duplicidad fantasmal de la amada en la mente del enamorado” (1988:327).

compañeros míos de bohemia” (1998: 93). En ese mismo escenario toma protagonismo la irrupción del tema del doble, vertiente argumentativa que disipa el costumbrismo del comienzo que el enamorado denomina “corriente y racional”: “Mi amada es 2” (1998: 93).

Paulatinamente, el relato se corre del eje mimético y pasa de la parodia romántica inicial a un ambiente de inflexión fantástica: las amistades del enamorado de Mirtho le recriminan el engaño al que la somete con otra mujer, aunque ese “orate de amor” es el único que no percibe la supuesta dualidad de Mirtho, quien sigue aferrado a una peculiar “base de realidad” (1998: 94) con la que ninguno de los demás personajes se alinea:

Nosotros, todo el mundo [...] te hemos sorprendido in fraganti, y *con nuestros propios ojos*. Nada tienes que alegar en contrario. Tú no puedes negar la verdad [...] todos habrían testificado mis relaciones de amor con la segunda mujer para mí tan desconocida como irreal. Y yo habríame quedado aún más boquiabierto ante semejante *fosfeno colectivo*, que no otra cosa podía acontecer en el cerebro de mis acusadores. (1998: 94, el énfasis nos pertenece)

Intransigente, el enamorado de Mirtho se mantiene incólume en su postura de rechazo ante los comentarios de los allegados. Vuelve a surgir en este pasaje, como una constante en todo *Escalas*, la cuestión de la mirada, de la perspectiva que se adquiere ante la realidad (Gutiérrez Girardot 1999). Al respecto, la mención de ese “fosfeno colectivo” se traduce en condición fundante de la persistente crítica a la narrativa indigenista. Más cerca ya en este caso del polo de las narraciones cosmopolitas con las que finaliza *Escalas*, en cada una de ellas podemos encontrar una mención de la incertidumbre que promueve el modelo narrativo que se apoya en la mimesis. En este esquema narrativo se ubica una mirada posada sobre lo real pero intervenida de interrupciones, de patrones lumínicos que dificultan la visión si pensamos en la definición de “fosfeno”, es decir, obstáculos que se dan al focalizar en un acontecimiento determinado. En la narrativa indigenista la mirada sobre el indio

está nublada, requiere de otros modos de ver provistos solamente por el montaje en tanto que estrategia textual capaz de mostrar esa otra faceta de la realidad.

#### 4.8 Alteraciones del sensorio andino

Finalmente, el recorrido de la voz vallejana que va desde los muros de la cárcel a la apertura cosmopolita, tiene en “Cera” su culminación. La búsqueda de los fumaderos de opio de Lima lleva al narrador a ser testigo, una vez más, de un hecho que se sale de los moldes representacionales. “Aquella noche no pudimos fumar” es la frase que abre la narración, llevándonos en un recorrido frenético como lectores por el reverso nocturno de la ciudad. Un claro ejemplo, nos interesa destacar, de la relación entre el texto cultural europeo y la búsqueda de expresión literaria propia de Latinoamérica. En efecto, el narrador reconoce las implicancias capaces de agrietar el monolítico concepto de sujeto que concentra el consumo de opio. En tanto que exposición de la negativa a seguir al pie de la letra la hipótesis higienista y normalizadora propia de la medicina occidental, al comienzo del relato se pone en escena un cambio en el estado de ánimo del personaje, quien no puede evitar organizar su deriva por las calles de Lima en función de la búsqueda de la droga: “Quise entonces fumar. Necesitaba yo alivio para mi crisis nerviosa. Encaminéme al ginké de Chale, que estaba cerca” (1998: 97).

El relato pone en entredicho los efectos transgresores, en el predio de la subjetividad occidental, de las drogas en referencia a, por un lado, sus diferentes usos por parte de la experimentación científico-económica occidental y, por otro lado, en tanto mercancía cuya relevancia está dada por la crítica a la autonomía del sujeto en tanto que máxima aspiración de los discursos higienistas<sup>74</sup>. Así como sucede en la narración “El kamili” o en el retablo “Mama Kuka” de *El pez de oro* de Gamaliel Churata, incluso en *Coca* de Mario Chabes, las narrativas de vanguardia van a poner en entredicho el binomio droga-cuerpo como plataforma de análisis de los protocolos

---

<sup>74</sup> Sedgwick Kosofsky en su artículo “Epidemics of the Will” (Epidemias de la voluntad) ilumina la modificación en el concepto de adicto bajo la presión taxonómica de las autoridades médicas e incluso jurídicas de finales del siglo XIX a partir del cual el sujeto se convierte en el objeto de disciplinas institucionales prescriptivas.

miméticos, haciendo hincapié para ello en el registro de la efectiva relación entre ficción y alteración de lo sensorial<sup>75</sup>.

Son textualidades que abren el juego al específico abordaje del sustrato químico de la representación literaria, a lo mimético en tanto que “fármaco-dependencia”; estrechísima relación cuyo dominio en el que se materializa resulta ser la literatura. Se trata en sí de un estado con el que lo literario se liga irremediablemente, “en secreto, en tantos sedante, en tanto cura, en tanto salida de emergencia o sustancia euforizante, en tanto envenenamiento mimético” (Ronnell 2016: 51, el énfasis es nuestro). Ya sea como dispositivo que internaliza la “pulsión de prueba”, o bien incluso si lo pensamos como protocolo que desanda el camino de la sensaciones en busca de una “verdad”, el binomio droga-cuerpo reconfigura, resignifica la experiencia sensorial, al igual, dice Ronell, que la estética, la cual “está basada en lo que le sucede al sujeto cuando está excitado o conmovido por algún tipo de forma sensorial [...] Así que las drogas o la experiencia cercana a la de las drogas están muy cerca de lo que nuestra sociedad aprecia más” (2012: 6).

La introducción de Chale como personaje abre otro pliegue argumentativo, decisivo para conformar el núcleo del relato. De esta manera se entrecruzan las dos temáticas presentes en la narración: droga y azar vienen a presentarse como elementos con un objetivo en común, similar a los demás procedimientos narrativos detallados anteriormente. Así como las figuraciones de lo animal, el tema del doble, la confusión de la vida y la muerte, de lo real y lo ficticio, de lo íntimo y lo privado desestabilizan el ordenamiento mimético que imponía la representación de lo real de tipo mimético, esos dos motivos presentes en “Cera” buscan aplicar el mismo efecto sobre lo narrado. El nervio material de la experiencia estética (e intelectual) contemporánea viene a amoldarse al ya mencionado real químico de la

---

<sup>75</sup> A propósito de este aspecto, recordemos los postulados de Susan Buck-Morss acerca de las relaciones entre estética y lo que ella denomina un régimen “anestésico” en la obra de Walter Benjamin: “La comprensión benjaminiana de la experiencia moderna es neurológica. Tiene su centro en el shock. (...) en las condiciones del shock moderno—los shock cotidianos del mundo moderno— responder a los estímulos sin pensar se ha hecho necesario para la supervivencia (...) Como resultado, el sistema invierte su rol. Su objetivo es adormecer el organismo, retardar los sentidos, reprimir la memoria: el sistema cognitivo de lo sinestésico ha devenido un sistema anestésico. En esta situación de “crisis en la percepción” ya no se trata de educar al oído no refinado para que escuche música, sino de devolverle la capacidad de oír. Ya no se trata de entrenar al ojo para la contemplación de la belleza, sino de restaurar la “perceptibilidad” (2005: 176-190).



representación, a través del cual se desestabiliza el cuerpo del sujeto actuante. El narrador, en su búsqueda de droga, motiva la resonancia de esos “viajes a las zonas sucias de la acumulación del capital” del propio Walter Benjamin por Marsella, Nápoles o Moscú, señalados en los análisis de Julio Ramos<sup>76</sup>.

Exponiendo su flanería por el espacio del *Palais Concert*<sup>77</sup>, a través de esos circuitos culturales se tematiza la idea de un sensorio siempre alterado, de un trabajo de economía cognitiva que tiene a la droga, al opio en este caso pero también agregamos a la lista a la coca, como veremos en los casos de Churata o Chabes. En la descripción que hace el narrador de la tarea que obsesiona a Chale, en esa meticulosa preparación de dos dados de mármol capaces de obtener los ansiados resultados al arrojarlos en pleno juego, Vallejo llama la atención no sólo acerca del destino como azar<sup>78</sup>, sino que, más aún, instala el tema acerca de la alteración de lo real que pueden producir tanto la droga como la técnica.

Para volver al comienzo de este capítulo, recordemos la importancia que Vallejo le daba a la figura del “operador” de esas técnicas novedosas que el cine imponía y revisemos los detalles con los que el narrador describe la tarea de Chale, quien trabaja en este caso la materialidad de los dados:

Pero lo que más me intrigaba, como se comprenderá, era *el arte de los medios*, en cuya disposición parecía empeñarse entre la clase de dados y las

---

<sup>76</sup> En su ensayo “Descarga Acústica”, Ramos aborda el análisis de los protocolos de alteración del aparato sensorial que Benjamin pone en práctica a partir del consumo de sustancias como el haschisch, sometiendo su propio cuerpo a la búsqueda de dimensiones de la experiencia por fuera de los parámetros temporo-espaciales definidos por la conciencia: “(...) en Marsella Benjamin le sigue la pista al haschisch, una de esas mercancías coloniales, como el tabaco, el café, el opio, o el chocolate, el ron —que al decir irónico de Fernando Ortiz en Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (1940)—estimularon no solo el crecimiento de la economía de los imperios europeos, sino que también fomentaron el establecimiento de las grandes rutas marítimas y terrestres, transcontinentales (...) Tales mercancías contribuyeron de modos más duraderos, como también sugería Fernando Ortiz, a la alteración sensorial del cuerpo occidental” (2012: 19).

<sup>77</sup> Acerca de este espacio de sociabilidad literaria propio de la intelectualidad limeña, el *Palais Concert*, señala Bernabé, era el “centro” físico de esa concentración de artistas y escritores, “una enorme confitería, inaugurada en la década del diez, donde se encontraban los bohemios reunidos en torno del grupo que editaba la revista *Colónida*”. Se trata de un escenario que viene a iluminar “los años de la rebelión colónida en los que, por primera vez desde lo literario, entre la frivolidad de la pose y la seriedad de los planteamientos estéticos, un grupo de intelectuales cuestiona el orden de la República Aristocrática” (2006: 88).

<sup>78</sup> Por este motivo, no es aleatoria la intertextualidad, planteada por la crítica, entre el relato de Vallejo y “Un golpe de dados jamás abolirá el azar” de Mallarmé, e incluso con el poema de *Los heraldos negros* titulado “Los dados eternos”. A modo de ejemplo, puede revisarse el libro de Xavier Abril *Dos estudios* en donde establece relaciones entre el poeta peruano y Mallarmé.

posibilidades dinámicas de las manos. Porque si no fuese necesaria esta concurrencia bilateral de elementos, ¿para qué este chino hacía por sí mismo los dados? [...] Hay pues, que *susitar la aptitud de la materia aleatoria, para hacer posible su obediencia y docilidad a las vibraciones humanas* [...] en su *procelosa jornada creadora*, cincel en mano, picando, rayando, partiendo, desmoronando, *hurgando las condiciones de armonía* y dentaje entre las innacidas proporciones del dado y las propias ignoradas potencias de su voluntad cambiante. (1998: 100, el subrayado es nuestro).

La dilucidación de ese “arte de los medios”, efectuada a través de la indagación en esa “procelosa jornada creadora”, pone de manifiesto las tareas del narrador vanguardista, quien “cincel en mano, picando, rayando, partiendo, desmoronando” y, por encima de todas esas actividades y como objetivo final: “hurgando las condiciones de armonía”, embiste la estructura de una narración ligada a los formatos heredados. El narrador introduce de manera lateral el lugar de enunciación de su relato, un espacio social anudado abiertamente con los escenarios de circulación de la bohemia limeña, para así tomar posición desde el interior del cosmopolitismo.

La partida de dados en la que Chale apuesta sumas exorbitantes e incluso llega a jugar por su propia vida muestra, efectivamente, como esa impotencia constitutiva del acto literario puede erigirse en un proceso de empoderamiento, en una superación del azar de la creación supeditado, así y todo, a los mecanismos compositivos. Esta era la intención manifiesta del “chino”, estrategia que nos interesa transpolar al ámbito de la escritura vanguardista en tanto que trabajo técnico de una textualidad que se asemeja a un esquema realista y que amerita un proceso de tallado.

**CINCO**

## [5] La fertilidad de los saberes marginales: *Ccoca* de Mario Chabes

### 5.1 Chabes y la vanguardia (argentina)

Mario Chabes (1903- 1981), quien “transformó su apellido paterno trocando la “v” por la “b” y la “z” por la “s”, además de omitir la tilde, para que finalmente suene igual” (Kishimoto 1994: 62) muestra desde la mutación de su nombre la filiación vanguardista de su propia obra. Mediante la puesta en crisis del nombre heredado, Chabes expone un típico gesto parricida cuya ligazón con la interpretación del pasado que tiene la vanguardia histórica resulta evidente. En la transformación ortográfica de su apellido se juega una de las claves de lectura que hace visible la vertiente indigenista de su literatura, pues se advierte una similitud con los argumentos difundidos en Perú en torno a la importancia del retorno a las lenguas indígenas como matriz productiva y asidero de la identidad nacional<sup>79</sup>.

Antes de la aparición de *Ccoca*, Chabes publicó dos libros de poemas: *Alma* en 1922 y *El silbar del payaso* en 1923, ambos en Arequipa<sup>80</sup>. Luis Alberto Sánchez en el capítulo IV de *La literatura peruana* titulado “La generación vetada. Los poetas. La

---

<sup>79</sup> La búsqueda de una lengua que difiera de la actual como problema se remonta a los proyectos de la generación romántica, como lo fueron los de Simón Rodríguez, Domingo Sarmiento, Esteban Echeverría y Manuel González Prada. La vanguardia tiene la función de reactualizar la discusión que habían llevado a cabo estos intelectuales en el marco de las guerras de independencia. Francisco Chukiwanka Ayulo supo expresar en sus artículos del *Boletín Titikaka* la propuesta de una escritura fonética más cercana en lo posible al quechua y el aymara. Así, como señala Schwartz, “En el Perú, al pensar una vanguardia indoamericana, el grupo Orkopata de Puno retoma los ideales lingüísticos de González Prada: especialmente en los artículos de Francisco Chuqiwanka Ayulo sobre “ortografía indoamericana” aparecidos en el *Boletín Titikaka* y en el vanguardismo incaico de la poesía de Alejandro Peralta” (2002: 61-62). Nos referiremos nuevamente a este tema al analizar el contexto de aparición de la obra de Churata.

<sup>80</sup> Luis Alberto Sánchez en el capítulo IV de *La literatura peruana* titulado “La generación vetada. Los poetas. La insurrección indigenista”, señala lo siguiente con respecto a la dimensión biográfica de la obra de Chabes: “Surgió en Arequipa, e incursionó brevemente en Lima, empujado de gesto y corto de estatura, pero más empujado aún de soberbia literaria. Para destacarse se valió del formato y presentación de sus libros. Después del romántico “Alma” (Arequipa, 1922), cuya portada rimando el contenido, era una invitación al sueño azul, inicia su persecución de originalidad, imitando tardíamente a los “colónidos”, sobre todo a Hidalgo. Aparece “El silbar del payaso” (Arequipa, 1923) al cual precede un prólogo de Miguel Ángel Urquieta, *enfant terrible* aún. La poesía de Chávez, evidencia una atenta lectura de Marinetti e Hidalgo, éstas son más visibles que las de Guillen y hasta que las del propio autor” (1966: 168).

insurrección indigenista”, señala lo siguiente con respecto a la dimensión biográfica de la obra de Chabes:

Surgió en Arequipa, e incursionó brevemente en Lima, empujado de gesto y corto de estatura, pero más empujado aún de soberbia literaria. Para destacarse se valió del formato y presentación de sus libros. Después del romántico “Alma” (Arequipa, 1922), cuya portada rimando el contenido, era una invitación al sueño azul, inicia su persecución de originalidad, imitando tardíamente a los “colónidos”, sobre todo a Hidalgo. Aparece “El silbar del payaso” (Arequipa, 1923) al cual precede un prólogo de Miguel Ángel Urquieta, *enfant terrible* aún. La poesía de Chávez, evidencia una atenta lectura de Marinetti e Hidalgo, éstas son más visibles que las de Guillen y hasta que las del propio autor. (1964: 99)

Participó de revistas culturales como *Jarana*, *Flechas* e incluso *Amauta*. Entre fines de 1925 y 1926 Chabes llega a Buenos Aires, lugar en donde publica *Coca* y, asimismo, entabla relaciones con algunos de los exponentes más representativos de la vanguardia argentina como Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández y su compatriota Alberto Hidalgo. Al respecto de la relevancia en el campo literario que adquiere durante la década del veinte, Chabes llama la atención mediante la cercanía establecida con algunas de esas figuras, sus círculos consagratorios y también con las prestigiosas publicaciones en las que participan. Hidalgo lo incluye, por ejemplo, en su antología *Índice de la nueva poesía americana* editada por la imprenta El Inca, la misma que asume la tarea de dar a conocer *Coca*. Ambos textos aparecidos, llamativamente para la preeminencia histórica que adquiere la fecha, en 1926.<sup>81</sup> Además, en esa selección aparecen poemas que forman parte de *Coca* como: “Sala hospitalaria”, “Tarde”, “Bajorrelieve”, “Muelle roto”, “Nocturno de los sapos” y “Los gauchos”.

Una de las figuras más consagradas del escenario cultural de la época establece relaciones con el mismo Chabes. Su cercanía con Macedonio Fernández se desprende

---

<sup>81</sup> Aludimos a la importancia que adquiere dicho año para el sistema literario argentino. Recordemos que durante ese año aparece *El juguete rabioso* de Roberto Alrt, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes. Ver Jitrik, Noé “1926, año decisivo para la narrativa argentina”, en *El escritor argentino. Dependencia o libertad*. Buenos Aires, Del candil: 1967.

de tres referencias. En primer lugar, llamamos la atención acerca de una de las obras más significativas de la vanguardia argentina, el *Museo de la novela de la Eterna* que Fernández comienza a escribir durante los años veinte y publica recién en 1967. En el capítulo "Prólogo a mi persona de autor", se lee: "Yo creo parecerme mucho a Poe, aunque recién comienzo a imitarlo algo; yo creo ser Poe otra vez. Y es extraordinario que un poeta peruano, Mario Chabes, hallara el parecido" (1996: 35). En segundo lugar, la relación epistolar que mantienen ambos escritores ilumina la cotidianeidad que se había establecido entre ambos. Macedonio Fernández lo menciona en varias ocasiones, por ejemplo en esta carta destinada a Hidalgo:

Hubiera deseado también que Mario Chabes me citara cuando quisiera: puede ser que reuniéndonos a menudo con temperamentos vigorosos y de afectividad, ganemos en eficiencia mental. Yo quiero llevar todo mi aporte a la conversación; no pienso escribir, pero gano mucho con estos acercamientos. Ustedes escribirán y crecerán. (2007: 82)

Y por, último, subrayamos la perspectiva propia de Chabes en lo referido a su propia pertenencia a los circuitos literarios más prestigiosos de ese Buenos Aires de los años veinte. Él mismo da cuenta de su toma de conciencia del hecho de habitar "el meridiano de América", el epicentro cosmopolita del territorio latinoamericano. En su famosa "Carta a Jorge Luis Borges" publicada en la revista *Jarana* en octubre de 1927, Chabes escribe:

Hace tiempo que le escribo pero realmente recién hoy lo hago. Desde que salí de Buenos Aires ya no sé dónde he estado. Aquí me encontré con la nueva de que era usted más popular allí. Usted ya figura en el diccionario de citas del revisterismo limeño [...] ¿Y la peña? Aquí la cuestión del meridiano ha prendido, como que atañe a todos los suramericanos, preferentemente a los intelectuales suramericanos de avanzada [...] Quien no conoce Buenos Aires, es un ignorante. París, París es un mundo tan lejano y distinto para, especialmente, los suramericanos del Pacífico! Buenos Aires, pues, es nuestro meridiano, y si no que lo digan MARTÍN FIERRO, Hidalgo y otros. "Si Darío no

hubiese publicado en Buenos Aires, quién sabe si viviría Darío!". Esto me lo dijo en Avenida [de] Mayo, Hidalgo. Exacto. El escritor suramericano que publica, lo hace [en] Buenos Aires. Y, entiendo que publicar no es sólo no es solo editar sino difundir: conocimiento, consagración [...] Buenos Aires, capital de Sur América, tiene una escuadra de imprentas que editan a Suramérica, con aliento propio y nuevo, de época, y al pensamiento del mundo. (2000: 157-160)

Vemos así como Chabes reconoce en la proliferación de editoriales propias de la capital porteña las condiciones necesarias para lograr que su obra se haga pública. Con la frase "Quien no conoce Buenos Aires es un ignorante" Chabes parece trazar un itinerario de pensamiento cercano al que ya había esbozado Rubén Darío con respecto a la capital porteña al denominarla "cosmópolis". Es que este escenario urbano, en constante expansión territorial durante esos años, le sirve a Chabes no sólo como relevamiento de las posiciones de los agentes e instituciones que conforman el campo literario argentino, incluso de los mecanismos capaces de realizar una definición legítima del escritor, sino que más bien funciona como elemento vertebrador de su estética escrituraria, uno de los polos que conforman su proyecto literario. Es decir, en *Coca* van a aparecer contrapuestos tradición y modernidad, tópicos propios del imaginario andino articulados con elementos que refractan las transformaciones modernas de la ciudad. Jorge Cornejo Polar en el prólogo a la *Antología de la poesía en Arequipa en el siglo XX* (1976) señala esa conjunción de rasgos aparentemente disímiles de la obra:

Mario Chabes [...]representa la más pura huella del vanguardismo en Arequipa. Sus tres libros *Alma* (1922), *El silbar del payaso* (1923), *Coca* (1926) lo muestran empeñado con acierto en el juego de la metáfora insólita, de la transgresión a la sintaxis, de la imaginación arbitraria. *Coca* por lo demás constituye una feliz simbiosis de temple indigenista con procedimientos vanguardistas en actitud similar a poetas puneños coetáneos. (1990: 23)

Sin embargo, la definición “feliz simbiosis” que emplea el crítico peruano nos resulta insuficiente. Hay en *Coca* una palpable presencia de recursos vanguardistas y tópicos indigenistas aunque sin lograr una síntesis conciliadora. En este sentido, ahondaremos a lo largo de este capítulo en una serie de procedimientos narrativos que la obra de Chabes implementa con el objetivo de interrumpir los modelos discursivos que impone la tradición, en la mayoría de las ocasiones mediante mecanismos rupturistas instalados por la vanguardia. En este sentido, el montaje, por un lado, configura los desacomodos aplicados a la ficción indigenista cuya injerencia en el campo literario de la época ilustra las formas de narrar las particularidades del referente andino. Por otro lado, ese mismo recurso sienta las bases de una toma de posición para nada “feliz” en alusión al abordaje eurocéntrico de los saberes indígenas expuestos en *Coca*<sup>82</sup>. En la búsqueda de una aproximación iluminadora de estas cuestiones fundamentales en el marco de las narraciones vanguardistas de la década del veinte, hemos decidido distribuir en apartados los núcleos de sentido más significativos de la obra de Chabes.

## 5.2 Citas de la Historia

*Coca* se compone de sesenta y cuatro textos, en su mayoría poemas. Encontramos también siete narraciones que interrumpen la presentación de los formatos poéticos y ensayan modos de decir vanguardistas: “El relámpago”, “Duraznos de tomate”, “Un muerto”, “Adán y Eva”, “El ómnibus 44”, “Los caballos” y finalmente “La puma”. Las composiciones poéticas alternan la medida de sus versos, siendo en la mayoría de los casos ejemplos de versolibrismo y por momentos sus temas y motivos aluden indefectiblemente a una estética postmodernista. Puede considerarse llamativa la interconexión que se establece entre los géneros presentes en la obra: existen una serie de interrelaciones entre el tono descriptivo de los poemas

---

<sup>82</sup> En un artículo que lleva el nombre de “Junín”, Gamaliel Churata pone en evidencia la lectura de la obra de Chabes en cuestión. A propósito de la pregunta acerca de los exponentes más llamativos de una literatura que tiene como centro el retorno al ayllu, el autor de *El pez de oro* incluye en su lista *Coca* de Chabes. Citado por Mamani Macedo, Mauro, *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata*, Fondo editorial UCH, Lima, 2012.



y, llamativamente por la inversión que prepondera, la exposición de recursos provenientes de la poesía en las narraciones sobre las que focalizamos nuestro análisis. Chabes tiene como objetivo primordial el derrumbamiento de los límites genéricos impuestos por la tradición literaria; por este motivo se aleja para ello de la estética modernista mediante formas más escuetas y simples, negando ritmos musicales, rimas consonantes y estrofas regulares<sup>83</sup>.

Los poemas que componen *Coca* abordan de diferentes maneras el efectivo tratamiento de una serie de tópicos propios del imaginario andino. De la misma manera, existe un conjunto de composiciones destinadas a poner énfasis en la modernidad urbana, en sus objetos y contextos de aparición. Si en un poema como “Las piedras” el sujeto lírico manifiesta su conceptualización de esos elementos como “cajas” de donde se extraen ideas, es decir, reservorios de la sabiduría milenaria de los indígenas como dictaminan las tradiciones indígenas, en otro poema titulado “Tren” se deja entrever la magnitud que conlleva la irrupción de la modernidad ya desde la descripción del avance de ese medio de transporte. Las similitudes con la estética de César Vallejo se tornan palpables en varias de las producciones poéticas de Chabes. Su verso apela en este sentido a la cantera de la intimidad propia de los recuerdos familiares, los cuales se tornan materiales que el poema vuelve fundamentales para su propuesta. En un poema como “Pastoral” se lee: “Tus manos, mamá, tostadas/ calientes, espolvoreadas/ con anís de ternura/ más que los biscochos de la

---

<sup>83</sup> Al respecto, podemos acotar que la escritura de Chabes sitúa claramente la bifurcación de su estética entre una tendencia al modernismo y una iniciativa vanguardista. Es decir, por un lado el autor de *Coca* desacredita la elección de Darío de alejar de la poesía lo cotidiano y las complicaciones de lo real, opta, por lo tanto, por asimilar las coordenadas constitutivas de toda vida, aspirando a reintegrar, como señala Bürger, el arte a la praxis vital. No sería ocioso recurrir, buscando dar cuenta de esta superposición de estéticas, a la figura del encabalgamiento entre dos modelos literarios que, salvando las distancias, la crítica literaria latinoamericana ha puesto en funcionamiento para llevar adelante específicas operaciones de lectura, como bien puede observarse en las aproximaciones a la poesía de Vallejo. Nos referimos a los análisis ya clásicos de Mónica Bernabé y Américo Ferrari acerca de la poesía de César Vallejo, ya que ambos coinciden en manifestar la presencia de zonas de conflicto en lo que se refiere a la función de “obra puente” según palabras de Alberto Escobar, entre una estética modernista ya casi caduca y el surgimiento de una poética vanguardista, tensión palpable ya en *Los heraldos negros* de 1918. A propósito de esta cuestión en particular, Bernabé (1997: 90) señala que en ese primer libro del poeta peruano se nota como “los modernistas necesitaron de la estructura reglada del poema –especie de recámara o recinto- donde la música podía fluir acompasadamente” aunque lo que sucede es que en el mismo poemario “la nave comienza a derrumbarse”. Así también lo afirma Ferrari, quien acentúa esa convivencia de estéticas en el libro mismo: “No hay un Vallejo modernista seguido de un Vallejo no modernista, sino coexistencia y conflicto entre ambos dentro de la misma obra, a menudo dentro del mismo poema” (1972: 231).

Potosina.../ nos servían la mañana/ ¡Es todo lo que recuerdo ahora/ que la ausencia está en cama!” (1926: 11). Proceso compositivo que busca hacer de la anécdota el eje de la imagen poética, la exposición de la intimidad del sujeto lírico y del acto de deglución instala las semejanzas más que evidentes con la poética vallejiana, así como también busca ampliar, a partir de la percepción de lo cotidiano más prosaico, los imaginarios regionales. Sirva de ejemplo al respecto el poema titulado “La nube” en donde se evidencia dicha apelación a determinadas regiones andinas, en este caso la de Puno.

El poema hace hincapié en el anclaje territorial ya desde el comienzo. Si el primer verso funciona en ese sentido al ubicarnos en el espacio puneño, a continuación logra percibirse la referencia a los saberes míticos relacionados con la fundación de la civilización incaica radicados en dicho espacio: “El Titicaca. Los cerros en la platea de la tarde/ con “chullos” de crepúsculo [...] Dos nubes impúberes danzan/ Los cerros las aplauden, frenéticos, / y, como la aparición de una balsa perdida/ o la salida de las aguas por Mamaoclo, / aparece una nube triunfal. /Otras, pequeñas, / tiritando le dan paso/ como los Chabes nos hacíamos a un lado/ cuando mamá salía del baño” (1926: 26). Chabes enlaza una sugerente mención de la narración cosmológica que tiene al lago Titikaka como escenario principal con una aparente vivencia familiar propia de su niñez. En la descripción del paisaje se sirve, por lo tanto, tanto de los saberes propios del mito como de su biografía. Es decir, al aludir a la aparición de Mama Oclo, uno de los personajes míticos que protagonizan una versión del mito fundacional de la cultura puneña, anterior a la aparición de cualquier soberano inca, se desprende la evidencia de un linaje mítico pero que el propio sujeto de la enunciación del poema no profundiza e interrumpe con la recurrencia a un pasaje de su recorrido vital.

Se profundiza, de esta manera, en uno de los mecanismos primordiales en los que se sustenta la escritura de Chabes, plausible de ser localizada en todas las narraciones vanguardistas analizadas en esta investigación. La yuxtaposición de saberes y materiales de diferente índole, provenientes del imaginario andino o bien de los requerimientos inherentes a las inflexiones autobiográficas si describimos los que acabamos de presentar, motivan la recreación constante del procedimiento del

montaje visto como recurso compositivo. En la misma línea, aparecen poemas que no refieren tanto a la conjunción de lo individual y lo colectivo como en el anterior caso, sino que más bien reducen su potencialidad crítica a la simple enumeración de las novedades técnicas que la modernidad le impone a Latinoamérica para, desde allí, inaugurar una contraposición constante con una línea de sentido que apunta a la resistencia del imaginario de lo indígena. En “Vijilia de garage” el elogio de la máquina se destaca sobremanera; lo mismo en “Tráfico de Belgrano”: los tranvías componen imágenes cuya centralidad le está vedada al conjunto de creencias más autóctonas. En estos casos, así como también en el mencionado poema “Tren”, en donde se transcribe el sonido que realiza la maquinaria con la frase “Pu, puú...” (1926: 17), lo que predomina es el ritmo de la prosa aunque su disposición en versos invalida la disposición rítmica. Es decir, desde el punto de vista formal existe una descomposición de la estructura poemática, típica de la vanguardia, a partir de la cual se diluye la acentuación entre los versos y, por lo tanto, se pierde regularidad. Con esta intención, Chabes arremete contra la forma del poema mediante las anomalías ortográficas y las construcciones cacofónicas.

A las observaciones mencionadas debe agregarse, finalmente, una mención del tono épico que adquieren algunos de los poemas incluidos en *Coca*. La exégesis del discurso poético chabista nos permite entender qué es lo que el poema interpreta, en este caso, acerca del discurso de la historia reciente de Perú, en especial del episodio bélico más conocido como la guerra del Pacífico (1879-1883). De este tratamiento de los hechos históricos por parte de la poesía se desprende una actitud típicamente vanguardista. Durante la época de inflexión de estos movimientos rupturistas en Latinoamérica, los autores y sus obras plasmaron un rechazo a las propuestas de *tabula rasa* aplicadas en las metrópolis europeas por parte de los movimientos artísticos. Dicha operación se volvió parte central de un dismantelamiento crítico de la modernidad capitalista, signada, en este caso, a diferencia de lo sucedido en Europa, por las preocupaciones por lo nacional. En el continente americano, los fenómenos artísticos de vanguardia se negaron a efectuar un corte tajante contra la civilización occidental, sino que: “Por el contrario, las vanguardias latinoamericanas se volvieron al pasado colonial para efectuar una nueva interpretación desde el presente. Es más:

la inmersión en la historia está orientada a la relectura del pasado americano en función del presente.” (Foffani, 2010: 58). En todo caso, afrontar los hechos del pasado dependía estrictamente de una mirada que intentaba desvincularlos de la anquilosis asociada al panorama cultural en general, elemento central de las tradiciones que se les legaba como imposición.

El ímpetu nacionalista que atraviesa el panorama político y cultural de la década del veinte en el Perú hace sistema con la inclusión de una serie de referencias al mencionado conflicto bélico entre la nación peruana, Bolivia y Chile<sup>84</sup>. En la búsqueda de una nueva conformación de la narración histórica acerca de esos hechos, el sujeto de la enunciación decide hacer de los efectos de la alegoría el principal recurso en el que se asienta su proyecto. En el poema “Monumento” la figura del héroe de guerra montado a su caballo toma vida durante la noche; en el anonimato que le provee ese momento este individuo proveniente del pasado colisiona con las novedades modernas que la ciudad expone en su diagrama: “El héroe del monumento/ en cuanto oyó las tres de la mañana, / hincó espuelas al jamelgo/ y se fue en carrera abierta/ atropellando rascacielos/ y arrancando chispas al viento” (1926: 15). El espesor alegórico que adquieren estas composiciones funciona de manera similar, según Bürger, al procedimiento del montaje (2010: 100). Más allá de que se trate de dispositivos estético-conceptuales de diferente índole para uno de los pensadores más representativos de su análisis como lo fue Walter Benjamin, la posible afinidad entre ambos resulta una amalgama operativa ventajosa para pensar los modos de representación del horror de la guerra.

Ambos mecanismos, evidentemente, parten de una sustracción que les es constitutiva pero en ambos casos es dable afirmar la aparición de indicios acerca de cómo mostrar esa pérdida que los constituye. Como el famoso “trapero”, figuración de la subjetividad que Benjamin realza en lo referido a su actividad de recolección de los residuos de la ciudad moderna, el sujeto poético opera de manera similar: arrancando el material de su contexto de aparición, el narrador-poeta ligado a la vanguardia trabaja con esos fragmentos de pasado ignorando su estructura orgánica mientras

---

<sup>84</sup> Ver Ballón Aguirre, José (2003) *Martí y Blaine en la dialéctica de la Guerra del Pacífico [1879-1883]*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

reconfigura su sentido al ponerlo en relación con otro orden compositivo. La voz que adquieren los sujetos extraviados en el relato histórico y que el poema se encarga de recuperar y poner en primer plano logra visibilizarse en un poema llamado enigmáticamente “X”. Allí se lee: “¡Hagan bulla, descuarticen el silencio! [...] Tenemos que hablar de los marinos/ que ahogaron el mar, en el 79/ Por ti, por ella; hay que recordarlos/ y decirles: muy bien, adelante, señores /y también nosotros iremos a buscarlos al Fondo” (1926: 34).

Como muestra de otro tipo de reelaboración del pasado de la nación, el poema recupera de la acumulación de eventos propia de la historiografía progresista, aliada de los vencedores, las voces de los muertos durante el período bélico, más específicamente las víctimas de los enfrentamientos navales que tenían al buque monitor llamado “Huáscar” como principal protagonista. Se implementa sin más eso que Benjamin, en el apartado de su *Libro de los pasajes* titulado “Teoría del conocimiento, teoría del progreso” detalla como ese:

momento destructivo o crítico de la historiografía materialista [que] cobra validez cuando se hace estallar la continuidad histórica, operación en la que antes que nada se constituye el objeto histórico [...] Escribir historia significa por tanto *citar* la historia. Pero en el concepto de citación radica que el correspondiente objeto histórico sea arrancado de su contexto. (2007: 478)

Estos poemas de Chabes, a su manera, citan la historia. Posan su mirada en esos eventos catastróficos para la conformación de una idea de nación que en la década del veinte busca consolidarse. Para ello, el sujeto de la enunciación de “X” incita a sus lectores a extraer del ruido, de la “bulla” inherente a la gran ciudad, las voces que la historia aleja de sus esquemas de análisis con tal de elaborar una poética de la memoria. En “El héroe”, para mencionar el último poema que responde a esta operación de lectura del pasado nacional, se retrata la vida de un “coronel” en sus últimos días, posicionado ya no frente a un campo de batalla sino que ante la compostura y pasividad que implican el ocaso de su vida frente a un escritorio: “Alto, fornido, iluminado al oro/ de mirada envainada, como su espada./ En actitud eterna,

el coronel/ que en cien batallas oyó su nombre/ en las balas, citado en la orden del día de la muerte/ está ante su ilustre escritorio [...] Su campo (de papel) de batalla, olvidado” (1926: 20).

La legibilidad de ese pasado nacional que lleva adelante Chabes a través de estos tres poemas se incorpora como una de las vertientes temáticas más interesantes de *Coca*. No sólo llama la atención acerca del influjo de lo moderno en el panorama urbano, o se detiene en la recomposición de un imaginario de lo andino en tensión constante con esa modernidad, sino que también reclama para el desarrollo de sus poemas la inflexión crítica destinada a las formas de narrar la historia. En este sentido, el principio del montaje funciona como superación de la ideología del progreso, central en la historiografía más clásica. Los poemas de Chabes no hacen más que asentarse en la propuesta metodológica cuya centralidad le está dada a la concepción de la temporalidad. Se plantea así una concepción anacrónica de tiempos superpuestos, tal y como le sucede al coronel que protagoniza el poema “El héroe”. El componente épico de esta serie de producciones utiliza la superposición de tiempos intercalados, de tiempos en montaje, como estrategia fundamental para lograr la emergencia del pasado más traumático de la nación, otras de las facetas de su concepción poética más bien heterogénea. Chabes busca en *Coca*, finalmente, una re-visualización de esos eventos con la intención de hacerle frente a los avances del cosmopolitismo.

### **5.3 La coca: materia prima de la ficción**

En el análisis de los paratextos que conforman *Coca* se encuentran algunos elementos útiles para sostener el relevamiento de otro de los tópicos más llamativos de la obra de Chabes. En primer lugar, el colofón da la pauta de la asignación a una estética vanguardista y refieren a la variabilidad genérica expuesta en el texto mismo. Asimismo, se desprende de dicho apartado la autorreflexión acerca del rasgo más sobresaliente de su producción literaria:

Estos poemas, escritos por costumbre, unos como verso, otros como prosa –con lo cual el autor pudo fundar un nuevo “ismo”– han sido impresos en los Talleres Gráficos “El Inca” de J. E. Smith y R. A. Ortelli, Méjico 1416, Buenos Aires, septiembre 23, 1926. / Bocetó Pantigoso.” (1926: 79)

En segundo lugar, *Coca* abre con la siguiente frase: “*Chacchando*, el indio salva distancias grandiosas, escala millaradas de metros, *sin fatiga alguna*, dominador del Ande, *héroe de la Naturaleza*” (1926: 5, el subrayado nos pertenece). Sumado a esto, y como nota al pie aclaratoria del título del primer texto que reproduce el del poemario, puede leerse: “Por ignorancia, se confunde ccoca con cocaína” (1926: 5). Los efectos nutritivos de la planta de coca, evidentemente, adquieren el rol principal en el comienzo de la obra. Así como el opio en el cuento de Vallejo titulado “Cera” era la sustancia que remitía, en principio, a los espacios bohemios propios de la Lima de fin de siglo, dicha droga también hacía referencia a las consecuencias que sobrellevaba su consumo para las delimitaciones del sujeto en las narraciones vanguardistas. En *Coca* de Mario Chabes se ponen en discusión los efectos que trae aparejado el consumo de la planta de coca, ya sea para la conformación de los esquemas con los que se establece el perímetro de las subjetividades, en contraposición a las formas disponibles en el realismo, o bien como crítica a los avances de la industria médica por sobre una planta considerada sagrada en el imaginario andino<sup>85</sup>.

La coca, por lo tanto, funciona según un doble registro: por un lado sirve como sustento de las narraciones que la convocan al poner en crisis las estrategias compositivas del realismo. Y, por otro lado, a través de los recursos narrativos de índole vanguardista con los que se combina su tematización, se busca hacer foco en su preponderancia dentro de la cotidianeidad de los sujetos andinos. Se observa, de esta manera, una combinación de temas indígenas y recursos expositivos de carácter cosmopolita que se plasman a lo largo de los poemas y las narraciones, aunque de

---

<sup>85</sup> En el gran estudio de Josef Estermann *Filosofía andina. Sabiduría andina para un mundo nuevo* se enfatiza en la importancia de la coca como planta representativa de una serie de cuestiones, entre ellas, su carácter totalizador del universo, así como también eje de las celebraciones míticas. En relación al tema, Estermann escribe: “Antes que un medio de consumo (para resistir el frío y el cansancio), es un medio ritual e interpretativo. La coca se usa como elemento básico en prácticamente todos los rituales [...] simbolizan la unión o la relacionalidad originaria de todo el universo [...] La coca es un “puente” ritual-celebrativo, y por tanto, un canal importante de “conocimiento” (2009: 182-183).

manera regular haciendo de la tensión entre ambos polos el eje de la disposición de los temas y motivos expuestos en el texto. El valor nutritivo de la coca, para Chabes, se liga con una reconexión cultural, dada de baja por siglos de manipulación epistemológica en lo referido a las interpretaciones acerca del uso de esta planta. En el contexto de la universalización de los saberes andinos que estos narradores-poetas pugnan por ilustrar a través de sus textualidades cosmopolitas, se efectúa una reconsideración de los lugares comunes de la ciencia occidental y la consecuente discusión de sus esquemas de pensamiento.

La coca, entonces, gana lugar en el debate cultural en tanto que proceso nutritivo del organismo y elemento central para la conformación de un imaginario de lo andino. El comienzo de *Coca* se afianza en esa discusión, aleja a la coca del paradigma de la circularidad, concepto capital con el que se aborda el acto del consumo<sup>86</sup>. Al poner de manifiesto el verbo quechua que designa la actividad del mascado de coca como primera palabra a la que recurre el sujeto de la enunciación de *Coca*, así como también al mencionar la cuestión de la fatiga tan arraigada en las interpretaciones sobre los efectos de la coca, se evidencia la transformación de su escritura en una reflexión didáctica. Esta variante de su discurso funciona como punto de partida de la obra de Chabes. La intención de deslegitimar las posiciones de la ciencia occidental que confunden, como comenta en la nota al pie del primer poema, “por ignorancia” coca y cocaína, se vuelve un dispositivo de lectura de la historia cultural andina que le contrapone a esos discursos la definición de la planta de coca en su tan mentada temporalidad sagrada<sup>87</sup>, fundamental para entender la relación de complementariedad del sujeto andino con la naturaleza. En tal sentido, la

---

<sup>86</sup> Dice Juan Duchesne Winter en su artículo “El yonqui, el yanqui y la Cosa”: “La droga no es un objeto, la droga no es una mercancía consumible sino el consumo en sí y de sí, el consumo mismo como su propio objeto, la droga es la cosa [...]” (2001: 3). En esa “gramática de la adicción” signada por la droga entendida como “deseo de más droga”, Chabes no encuentra lugar para su abordaje de la planta de coca; su objetivo es la reubicación de la coca dentro de los esquemas culturales andinos al alejar su conceptualización del fenómeno de la adicción tal como es descripto por la ciencia occidental.

<sup>87</sup> Como señala Paul Gootenberg en su libro *Cocaína andina. El proceso de una droga global*, tanto las connotaciones sagradas de la coca así como también su rol de “estimulante” son características que describen a las claras la importancia de la coca para las poblaciones andinas, pues “la coca es un estimulante relacionado con el trabajo, provee de vitaminas fundamentales y es una ayuda digestiva y un alivio para el frío, el hambre y la presión relacionadas con la altura [...] El uso de la coca es considerado un acto ritual y espiritual, una afirmación cultural de confianza comunitaria y solidaridad étnica, y se la considera un codiciado bien de intercambio social que integra el disperso archipiélago ecológico andino” (2016: 43).



instrumentalización de la coca y su relación con el imaginario de lo andino motiva el relevamiento de la figura del indígena desde dos esquemas de análisis diferentes. Por un lado, Chabes enfatiza en la visibilidad que adquiere el paisaje andino y sus habitantes dispuestos en una estética urbana, más cercana a producciones como *La casa de cartón* de Martín Adán. A tal punto llega dicha indagación sobre el mundo indígena que en el ya mencionado primer texto el narrador se identifica con la figura del indio y, además, promueve una comparación de su escritura con las mismas hojas de coca en tanto que ofrenda: “Yo, indio, del Perú, qué tengo para ofrecerte, padre, sino estas hojas de ccoca? (1926: 5).

En la primera narración con la que nos encontramos en *Ccoca* titulada “El relámpago” aparece una referencia a la ebriedad cuya importancia radica en la ligazón que establece con el consumo de coca. Allí se describe a un grupo de “arrieros” que, mientras descansan durante la noche en una zona rural, ven descender un rayo y se deciden a domarlo. En este punto, el narrador hace hincapié en el estado de los trabajadores, quienes “ebrios de ccoca” (1926: 8) observan el fenómeno meteorológico. Las evidentes relaciones entre ebriedad y pensamiento se desprenden del texto; sobrevuelan la historia de la categoría de sujeto moderno en occidente ya que conforman una cuestión ineludible en lo referido a la problematización del concepto de adicto. Chabes, por lo tanto, reescribe los protocolos de alteración asociados al consumo de drogas al hacer énfasis en la capacidad que tienen de desdoblar la subjetividad del individuo<sup>88</sup>.

A modo de ejemplo, podemos acotar que esos trabajadores rurales presentes en el relato que “chachaban una mano de coca” (1926: 9) se tornan sujetos permeables a los efectos desestabilizadores de la coca no sólo en la percepción de lo real sino que, de igual modo, la coca doblega la rigidez narrativa del realismo indigenista. Es decir, en ese relato la forma de narrar una escena telúrica se pone en

---

<sup>88</sup> Chabes, al igual que Churata en el retablo “Mama kuka” incluido en *El pez de oro*, aborda la manera en que se modifica una economía de las sensaciones a partir de las mercancías extraídas desde América al promover una transformación fisiológica y neurológica de los cuerpos europeos. La modernidad, según los famosos postulados de Fernando Ortiz en el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, experimenta con la coca, una materia prima en la que opera un cambio de función: del espacio de lo sagrado a la acumulación primitiva de mercancías. De esta manera, en su trayectoria hacia los centros metropolitanos, la coca altera el cuerpo y la cultura dominante así como de igual manera los esquemas literarios heredados.

cuestión ya que el consumo de coca efectuado por los protagonistas resulta funcional a la reversión del argumento que genera el narrador en el final del relato. La apropiación del relámpago, su exposición como un espectáculo por las ciudades, se vuelve un pliegue de la narración anulado en función del alejamiento de lo real al que es sometido el sujeto. En ese pasaje el narrador no pierde la oportunidad de profundizar su postura ante la espectacularización a la que se somete al fenómeno meteorológico; en dicha lectura de la actualidad resuena a menor escala la tensión entre modernidad y tradición, entre cosmopolitismo y localismo, matriz compositiva de toda la obra: “En la época, el mundo no ha visto espectáculo tan inmenso. Fue el cristianismo de aquella tarde” (1926: 9). La intervención final del discurso referido de uno de los arrieros desequilibra el eje de lo verosímil al retornar al comienzo de la ficción:

Vino gente de lejos; atestaba los puentes, los montes, las torres. Todos miraban su muerte. Estallaron fogatas de júbilo en los alrededores. Las tinieblas, también, vinieron de las distancias. Los hombres han muerto nuevamente a un Dios... —No, —se dicen los arrieros. —Dejémoslo. — Y lo sueltan en la inmensidad. (1926: 9)

Al analizar este aspecto procedimental de las narraciones de *Coca*, el montaje emerge como la técnica narrativa afín al tratamiento de la coca como droga elemental para el sujeto andino: pone de relieve no sólo la relación entre fármaco y literatura aludida en el capítulo anterior al referirnos al opio en la narración de Vallejo, sino que a su vez hace de la exploración de las dimensiones interiores del individuo su objetivo principal<sup>89</sup>.

---

<sup>89</sup> Este rasgo resulta fundamental para nuestra exposición. Incluso, para abordarlo de manera más clara, nos interesa remitirnos a una escena descrita en *Calle de dirección única* de Walter Benjamin que funciona como argumento válido para el análisis de la relación entre técnica y sustancia. Nos referimos al fragmento titulado “Policlínica”, en donde se describe el ritual de un escritor que se sienta a la mesa de un café para trabajar. Es este el caso particular del café como una de esas drogas que intervienen en las formas de subjetivación y que, asimismo, problematiza una poética del agotamiento ya aludida tanto en Chabes como en Churata, de los vaivenes de la energía física del individuo y de los altibajos de las cargas vitales, remedadas por una sustancia que atraviesa el aparato perceptivo, tal y como lo hacen los procedimientos vanguardistas que se aplican a las narraciones aquí presentadas. Dice Benjamin: “El autor deposita la idea sobre la mesa de mármol del café. Larga contemplación: pues utiliza el tiempo en el que aún no tiene delante el vaso, *esa lente* bajo la que

En este punto ambos órdenes, el técnico y el de la sustancia, se tocan en función de una configuración narrativa que deshace los cánones normativos del realismo: personajes, narradores, argumentos lineales, son categorías desestimadas mediante una utilización del montaje narrativo que responde a un tratamiento atípico del tema de la coca. Puesto que el objetivo, entonces, de los textos de Chabes y Churata redonda en un desacomodamiento de la percepción burguesa, en este caso, además, de la droga considerada como perniciosa para la autonomía del sujeto moderno en la organización misma de *Coca* expone como principal estrategia compositiva la interrupción de una serie de discursos históricos. Motiva, de este modo, un desborde de fragmentos sustentado en un original ensamblaje capaz de sonsacarle al sujeto, a través de la presentación de esos retazos puestos a dialogar, una perspectiva que lo someta a una terapia de choque. En este sentido, el tratamiento de la coca como tema literario reconoce en el montaje la técnica literaria más capacitada para dar cuenta de sus efectos pues, al igual que sucede con su consumo en el mapa cultural andino, dicho procedimiento busca desacomodar los argumentos que se tienen de esta sustancia y de la realidad. Se reconoce entonces un nuevo punto de vista, dado por el shock, al abordaje de la coca como puerta de acceso al imaginario de lo andino.

#### 5.4 Contra los discursos higienistas

Dejando de lado el primer relato ya abordado, en el cual se interrumpía una escena claramente indigenista con un motivo literario más afín a una estética del fantástico, en “Un muerto” se reitera el intento de descalabro del presupuesto mimético. La narración plantea la siguiente tesis: el protagonista, extrañamente, posee dos corazones, uno al lado del otro, y al parecer toma una decisión drástica aunque sin un convencimiento real: “no quiero matarme” es la primera frase del texto; y agrega:

---

atiende al paciente. Luego desempaca paulatinamente su instrumental: estilográficas, lápiz y pipa (...) *El café*, preventivamente servido y de igual forma saboreado, *pone al pensamiento bajo cloroformo. Lo que este piensa ya no tiene que ver con la cosa misma más que el sueño del narcotizado con la intervención quirúrgica* (2014: 102, el subrayado es nuestro). Como vemos, este estado de ebriedad, este “sueño del narcotizado” es el que le permite al “autor” abordar de alguna manera la “idea” que tiene sobre la mesa, accediendo a la perspectiva múltiple que le ofrece el montaje. Es decir, el nervio material de la experiencia estética (e intelectual) contemporánea viene a amoldarse al “lente” novedoso que le ofrece la sustancia, a través del cual se desestabiliza el cuerpo del sujeto actuante.

“Por eso, voy a un médico, un gran médico, recién llegado de Europa; me refiero a Ernesto Lizárraga, camarada de pretéritas horas rojas. El me curará, sino me dirá: un balazo” (1926: 36). El relato de la malformación física ocupa gran parte de la ficción; a medida que los “anestésicos de esperanza” que profiere el médico se van desvaneciendo por no surtir efecto, su antiguo amigo le recomienda que visite un balneario:

Chorrillos. El mar. Tu mar, Magdalena, en pleamar de voces. Cromos de sal. Aves que se aman en una hamaca de olas. El cerro heroico como si no lo fuera. El malecón lleno de voces y de muchachas hermosas. Ojos como olas. Un vals criollo...” ¡Elvira con un señor obeso! / Y regreso en un tranvía chirriante como mis nervios. (1926: 37)

La descripción de dicho escenario establece relaciones directas con la estética de *La casa de cartón* de Martín Adán. Como ejemplo de estas similitudes, mencionamos las apreciaciones que plasma el narrador de la nouvelle de Adán referidas, coincidentemente, al malecón de Barranco más cercano a Chorrillos. Visto desde la óptica de la cultura, se ofrece así una aproximación a las diferentes apropiaciones del mar, a los usos estéticos que se aplican sobre el mismo. Un proceso de historización que va desde sus orígenes filibusteros hasta su utilización como escenario de encuentros amorosos: “Y el mar es un río de Salgari, o una orilla de Loti, o un barco fantástico de Verne” (2006: 85). El abordaje vanguardista del paisaje de Barranco, y en menor medida también de Chorrillos, deja atrás el costumbrismo provinciano y promueve la aplicación de mecanismos cosmopolitas, al igual que en el fragmento citado de Chabes. En una escena supuestamente alejada de la modernidad, ambos narradores suman a esa línea de lectura del contexto la descripción de la voluptuosidad del paisaje marítimo, pero sin dejar de lado la languidez de esos balnearios peruanos. Es decir, esa languidez propia de los escritores de fines del XIX en Perú hace sistema con la estética de Adán e incluso de Chabes a través no de una referencia a un aristocratismo anti-burgués y bohemio sino más bien en lo que tiene que ver con las innovaciones técnicas, las transformaciones de la ciudad y los cambios

en la percepción del sujeto moderno que atentan contra ese tedio, que lo fuerzan a convivir. Vemos así una especie de modernidad de provincia, inestable entre la hora de la siesta, entre las formas de sociabilidad heredadas del XIX y las novedades técnicas.

Tanto en *Coca* como en la nouvelle de Adán es dable afirmar la utilidad que encuentran en estos textos las imágenes poéticas. Las mismas se apropian de la sintaxis narrativa, otorgan a la conformación de esas textualidades un efecto de contemporaneidad dado a partir de la inclusión de universos culturales o discursivos que denotan el presente histórico desde el que se escribe. Hay así, como veremos, una constante evasión del llamado por Barthes “efecto de realidad” a partir de una conciencia metadiscursiva que estructura las ficciones; una desacralización de lo literario que opera como horizonte de la interacción de las descripciones con un conjunto de mecanismos literarios propios de la vanguardia. Procedimientos como el uso de la irreverencia a la hora de abordar el territorio de los balnearios limeños les permite a los narradores asumir una actitud lúdica con la intención de apelar a la competencia estética del lector; promueven una vinculación entre subjetividades y objetos que liberan al discurso de su referente, dando lugar al trastrocamiento irónico de la realidad. La primacía concedida a la metáfora y a la mencionada asociación de imágenes presentadas de manera discontinua, interrumpiéndose unas a otras, corren lo narrativo hacia un segundo plano.

Sumado a este bagaje de técnicas narrativas se destaca también en la estética de Chabes la incorporación del discurso político a sus descripciones del paisaje costeño. Es decir, no sólo encontramos la resignificación del consumo de coca que responde a sus implicancias en los esquemas culturales indígenas, sino que también lo político se torna material disponible para la ficción. En “Muelle roto” puede leerse un acercamiento al ámbito de la costa peruana cuya convivencia con el discurso político cristaliza en una matriz de lectura heterogénea, buscando transformar la percepción de lo que se considera poético:

Yo he visto los mares proletarios/ y en las rocas las voces redentoras/ los hombres  
taciturnos/ las mujeres arrulladoras/ de la internacional de todo/ Los mitines de las

olas bravías/ mozas hermosas como arengas/ y la bandera de los vítores/ sobre la eternidad. (1926: 53)

Como parte de la reivindicación de lo popular que llevan adelante estos autores, sus prácticas narrativas ponen en evidencia el requerimiento de esos componentes con la intención de que sean valorados dentro del complejo conjunto de producción cultural de la nación. Se hace evidente un programa intelectual de corte claramente vanguardista; en cada una de esos sistemas narrativos colindantes con la poesía se instala un espacio abierto que no sólo desarma los protocolos realistas sino que a la vez introduce la reflexión acerca de una serie de elementos populares. Entre los cuales, como uno de los más recurrentes, se encuentra el sistema de creencias indígena, los discursos políticos, las novedades técnicas que trae la modernidad, los discursos médicos y la cultura hegemónica.

Más allá de las mencionadas afinidades estéticas entre ambos textos, en el relato de Chabes se hace hincapié en otro elemento argumental cuya relevancia resulta capital para ilustrar el programa estético de reivindicación de lo andino, en este caso a través de la representación de esos discursos de la ciencia occidental. A lo largo de todo el relato se critica el rol de la medicina representado mediante los comentarios del amigo del protagonista, Ernesto Lizárraga, quien lleva adelante la intervención quirúrgica final y separa los dos corazones. Dice el médico que “esta operación [es] como una exploración insoñada a un polo nuevo de la anatomía. ¡Te sanaré, Mario! Para ti, felicidad; celebridad para mí [...] Creo en el bisturí (1926: 38).

El perfil del médico que se menciona en “Un muerto” hace sistema con el relevamiento de los tópicos de la medicina occidental más polémicos que realiza Churata en *El pez de oro* o incluso en su relato “El kamili”. El intento de disociación de la coca de ese conjunto de sustancias que los discursos higienistas, en relación con las grandes empresas farmacéuticas, denominan drogas, expone un último argumento. Podemos leer en un pasaje del retablo “Mama Kuka” la intención de marcar una línea divisoria entre el universo de las drogas consumidas en occidente y la destinada al “indio en su mundo”, tal y como lo hace Chabes al comienzo de su obra en esa nota al pie que mencionamos más arriba:

Nada de paraísos artificiales; sí paraísos, objetivos, tozudamente táctiles. Acá no tienes que invocar el fantasma del hashish hindú, el opio chino, la mujer divorciada, la cocaína cosmopolitana, heroína, y menos secuelas de irritabilidad, delirios de persecución, disasociaciones, afagias. *E infórmate si lo ignoras*: el indio en el seno de su mundo es behaviorista y que es behaviorista el contenido de la moral incaica; si en nada finca el valor del hombre como no sea en la austeridad de la conducta, en el respeto por la palabra comprometida, en la religiosa intangibilidad que cultiva por el tuyo y el mío. Digo del indio en su mundo; no en el de la sevicia mestiza. Todo lo contrario del toxicómano. (Churata 2012: 519, el subrayado es nuestro)

Churata arremete, como lo hace Chabes, contra la ignorancia en tanto que condición ineludible de los diferentes abordajes que se han hecho de los efectos de las drogas. Desestima, en consecuencia, tanto la instalación de los “paraísos artificiales” tan caros al decadentismo así como también las prescripciones médicas que buscaban normalizar conductas en la primera parte de la cita. Se pone en funcionamiento a través de esta reflexión un modelo narrativo que señala la oscilación entre dos órdenes epistemológicos contrapuestos. Tanto *Coca* como “El kamili” aglutinan, a través del montaje de sus fragmentos obligan a convivir, y en ese linde entre códigos estéticos y disciplinares, las narraciones vanguardistas perviven, desordenan las clasificaciones, ejercen un reordenamiento de la episteme occidental, basándose precisamente en la interacción de un determinado conjunto de saberes andinos con el abordaje de las directrices fundamentales de la ciencia médica.

Las figuras cuya rol en estas ficciones redunda en una representación de la medicina occidental son utilizadas como excusa metodológica para establecer una defensa del consumo de coca por parte de las comunidades indígenas que viene a contraponerse a sus postulados. Erigiéndose en agentes de un discurso científico-occidental que, a través del montaje de sus fragmentos, cumplen la función de interlocutores, estos actores motivan la emergencia de diferentes estrategias de interpelación a lo andino. Pensemos sino en la aparición del layka en el capítulo

titulado “Mama Kuka” de *El pez de oro* o en su narración de la década del veinte “El kamili”. Llama la atención, al respecto, la deposición del narrador que cede terreno a varias figuras, entre las cuales se encuentra el layka. Esta figura funciona como mecanismo a través del cual se hace referencia a la coca como la materia prima con la que este individuo, dotado de prestigiosas técnicas mágico-religiosas reconocidas por toda una comunidad, lleva a cabo sus intervenciones.

### **5.5 Una narrativa de la “Selva”**

Otro ejemplo de esta cuestión de la convivencia de saberes y su consecuente hibridación lo encontramos en la identificación que sostiene el narrador- poeta de *Coca* con la figura del indio, una construcción de la perspectiva enunciativa que asume como propio el reclamo indígena y que, además, lo opone al diagrama urbanístico de una ciudad moderna. Así lo hace saber sobre el final de su compilación de poemas y narraciones en donde se lee: “Yo, el salvaje emigrado de la Selva, yo el de las palabras encendidas, el del dolor continuo (...) paseaba mi pena entre el bullicio de la urbe de la nueva Babel” (1926: 64). Se desprende de la cita la conjunción del espacio urbano con un imaginario de lo andino que no sólo irrumpe a través de los temas disponibles en la ficción sino también desde la construcción de su imagen de escritor. El enunciador de estos poemas y narraciones se dice “emigrado de la Selva”, se trata de la voz de un indio frente al despliegue de lo moderno como escena capital de *Coca* en la que resuena el esquema estético de las textualidades vanguardistas.

La figuración de un escritor que se erige en representante de la “Selva” pero que escribe desde el espacio de lo urbano da cuenta de una instancia de asimilación de las técnicas literarias en tanto recursos útiles para construir un imaginario enraizado en lo latinoamericano. La novedad de los recursos compositivos, por ejemplo, se adueña de la propuesta narrativa de “Los caballos” en donde los animales son los que focalizan las acciones que transcurren a su alrededor. En esta ficción el fluir de la conciencia equino es el mecanismo narrativo a través del cual se analizan los avances de la modernidad: “No se apiadan de nosotros. Ya tienen camiones y motocicletas pero el caso es hacernos más infelices a nosotros” (1926: 59).



La posición crítica que esbozan los caballos con respecto a la modernidad urbana rectifica la tesitura que mantiene la obra sobre ese tema. De la misma manera, en otra de las narraciones titulada “Ómnibus 44” se hace mención de la fugacidad imperante en las relaciones humanas propia de este contexto citadino. A modo de ejemplo, el narrador focaliza en una mujer que viaja en el mismo transporte y a la que pierde de vista casi sin darse cuenta, consecuencia de la urgencia con que el ómnibus atraviesa la ciudad. Sin embargo, se desprende de la ficción el abordaje de la postura disímil en relación con la atracción que proyecta la presencia de la “Selva” en la ciudad. Es decir, en “Ómnibus 44” el narrador despliega como operación de resistencia a la modernidad no la asignación de roles fundamentales en la ficción a elementos del imaginario andino sino que aquí, por el contrario, opta por poner en funcionamiento como diagrama representacional la estética de la ensoñación con el claro objetivo de demoler sus alcances. Esa evasión de la realidad histórico-social de herencia modernista se constituye en el modelo estético que se propone como registro acotado de lo real que el narrador cuestiona al ilustrar irónicamente sus alcances en el relato mismo.

Se sabe: el clásico trabajo estilístico a través de la cual la ensoñación se vuelve un dispositivo rector de un determinado despliegue discursivo es clave para las propuestas literarias de los poetas modernistas en Latinoamérica. Chabes, en este relato, ensaya ese alejamiento de la realidad como posible alternativa a la inclusión del imaginario andino cuya presencia se recorta en la mayoría de sus producciones. Problematisa, por lo tanto, la posición contraria a la que se esboza en su trabajo literario. Su inmersión en este programa estético, ya superado en esa década del veinte, traza un itinerario en “Ómnibus 44” desde la mención de un poeta simbolista como lo es José María Eguren, quien ejemplifica la fuga de lo real, típico gesto de los artistas incluidos dentro del modernismo<sup>90</sup>. El narrador aplica ese esquema literario de la siguiente manera:

---

<sup>90</sup> Aquí Chabes parece seguir los comentarios del propio Mariátegui, quien analiza la poética de Eguren al señalar que este “no comprende ni conoce al pueblo. Ignora al indio, lejano de su historia y extraño a su enigma. Es demasiado occidental y extranjero espiritualmente para asimilar el orientalismo indígena. Pero, igualmente, Eguren no comprende ni conoce tampoco la civilización capitalista, burguesa, occidental [...] Poesía de estancia y de interior (2012: 320).

Ah, la señorita que estaba frente a mí; deslicé una mirada a sus ojos; sus ojos eran dos estupendas joyas; su boca un verso de Eguren; “manos de felicitación”; recuerdos de crepúsculo. Pero no quise embobarme más en la maravillosa pasajera [...] Y me di a ensoñar. Yo ensueño, yo soy uno de los elegidos del Ensueño, uno de los pocos que ensoñar sabe. (1926: 52)

En la recuperación de los lineamientos artísticos que incidieron en el desarrollo de una estética de la ensoñación como centro neurálgico de la ficción, Chabes, con la intención de visibilizar sus nulos alcances en lo referido al retrato de las problemáticas sociales, pone en relación el perfil del protagonista dedicado a “ensoñar” con la especificidad poética de Eguren. Sumado a esto, podemos notar que, en la apreciación del torremarfilismo como actitud repudiable del escritor, Chabes recupera una reflexión afín al análisis que hace del ensueño Gaston Bachelard. El pensador francés da cuenta de una oposición entre el sueño y la ensoñación, afirma que uno y otro representan lo masculino y femenino respectivamente. Al concentrarse su exposición en la dependencia insuperable entre el objeto y el individuo, este autor no vacila en afirmar que toda restitución de un ensueño a la realidad se obtiene mediante la presencia de un objeto determinado, elemento que sustenta el acceso al espacio onírico, tornando sagrada dicha entidad<sup>91</sup>. La mujer que reconoce en el ómnibus el narrador adquiere estos rasgos, se vuelve la base material de la sustracción de lo real con la que el protagonista se posiciona frente la modernidad.

El proyecto literario de Chabes toma como materiales las voces de un particular bestiario, ligado al sistema de creencias de los indígenas, que se oponen a las figuraciones de la máquina y sus diferentes versiones, a los “discursos sobre la ciudad” (Jitrik 1989: 13)<sup>92</sup>. A modo de ejemplo, en otra de las narraciones titulada “La

---

<sup>91</sup> Bachelard señala en su *Poética de la ensoñación* que uno de los efectos de la dinámica del ensueño es como “sacraliza su objeto”. De esta manera, dichos objetos se tornan “amuletos”, pues “de lo familiar amado a lo sagrado personal no hay más que un paso” (La traducción es nuestra) (1965: 31)

<sup>92</sup> La quimera referencial que sostiene todo diagrama urbanístico es el punto clave de lo que Jitrik denomina “discursos sobre la ciudad”. Buscando eludir la “proliferación discursiva” acerca de la ciudad, sospechosa de obturar un acercamiento un poco más traslúcido hacia este objeto en cuestión, la intención de “pensar el discurso urbano desde otra parte” se vuelve el objetivo de los postulados de Jitrik. Este propone ubicarse en un “no lugar” al que llamaremos ahora “discurso de la ciudad”. Pero, ¿cuál sería realmente la diferencia

puma” las consideraciones acerca de los elementos que componen el escenario de una ciudad son vistos de la siguiente manera: “Los innumerables letreros luminosos, los innumerables automóviles, los tranvías, los cafés, me miraban de par en par. La vi, la busqué en ella misma, y nuestros pasos se hermanaron mientras nuestras palabras fueron conociéndose para toda la vida de esa noche. ¡La Selva!” (1926: 71). Esa entidad, concentradora del imaginario de lo andino que transita estas narraciones vanguardistas, se posiciona en el polo opuesto al de las novedades expuestas en los recorridos por la ciudad. La “Selva”, por lo tanto, se transforma en plataforma de enunciación de un proceso emancipatorio entendido primariamente como resistencia a los embates de la modernidad; es decir, adquiere importancia en tanto que opción estética opuesta a la evasión de la realidad que detallamos más arriba.

La interrupción, interpelación y yuxtaposición de los modelos discursivos busca alterar los mismos pactos de lectura dominantes de la cultura occidental, impugnando su valor de autoridad. En ese sentido debemos entender los comentarios acerca de la coca, la aparición de los paisajes serranos, la mención de los animales propios de ese paisaje, incluso la ironización del ensueño modernista. Todos esos recursos van hilvanando un imaginario de lo andino cuyo tratamiento está dado por una modernización de las técnicas literarias propias de la vanguardia, específicamente del montaje en tanto que método de conocimiento.

## **5.6 La reversibilidad textual: una nueva forma de leer la cultura andina**

Esa tensión proliferante, vigente en este tipo de narraciones, reduplica sus efectos hacia el final de *Coca*. El mecanismo del montaje en este caso, como en *El pez de oro*, va a instalarse en el texto con la intención de moverse en las fisuras del proyecto realista para así ocupar los espacios intermedios y, desde allí, arremeter sus

---

entre ambos discursos? Dice Jitrik: “(...) el discurso *sobre* (...) el “todo dicho” sobreabundante es constituido por un enunciador que frente al objeto ciudad intenta referirlo, (...) en una mirada mediadora que sabe desde antes o que empieza a saber al mirar; la ciudad, por consecuencia, está ahí fuera y el que dice lo que ve o entiende en ella se ubica, establece relaciones espaciales que permiten hablar de “lugar”. En el discurso *de*, por el contrario, sería como si el enunciador hubiera desaparecido y la ciudad por sí misma se dijera (...)” (1989: 13).

certezas instalando la subversión desde la materialidad misma del texto, como promovía Cornejo Polar al referirse a la inclusión de formas literarias indígenas a nivel discursivo. El último poema se titula “Huaiñu” e incluye otra nota al pie que señala lo siguiente: “Este poema se repite de fin a principio” (1926: 77). Como frase final de la obra de Chabes resulta significativa en tanto que organización de un modo de leer rupturista y, en relación con este aspecto, participación activa de los paratextos en tanto que espacios de sentido decisivos para el cuerpo principal del texto. Desde ese comentario marginal, entonces, se busca impugnar una práctica de la lectura convencional al postular la desviación como estrategia basada en la reversibilidad de los versos, los cuales pasan a convertirse en elementos intercambiables. “¡Yo tocaré el tambor!” se transforma en el verso final, y a la vez inicial, del poema. El sujeto de la enunciación se reconoce parte de un rito celebratorio que reasegura la visibilización de la cultura andina en el debate acerca de la figura del indígena en esa década del veinte. En la búsqueda de una materialidad literaria como punto de partida de una subjetividad disruptiva, el “Huaiñu” surge como componente de un repertorio que reafirma el imaginario de lo andino en el seno de un discurso modernizante.

En la obra de Chabes se lleva a cabo un proceso de materialización de ese mundo andino, de sus objetos, sus creencias y costumbres, incluso de sus mismos sujetos y relatos. La mención del poema funciona en este sentido. Sucede lo mismo en *El pez de oro*. En el comienzo del retablo titulado “Mama Kuka” se manifiesta una aparente conexión entre dicho formato poético y los efectos desestabilizadores sobre la subjetividad que conlleva el consumo de coca. El establecimiento de dicha relación tiene su punto de inicio en el cotejo del “Waynu”<sup>93</sup> con una entidad vegetal, una flor en tanto que presencia de la muerte. Al respecto, señala el narrador: “Mi Wayñusiña era

---

<sup>93</sup> Mauro Mamani Macedo, en su ambicioso estudio acerca de la obra de Churata, define a este género poético andino de la siguiente manera: “El *wayñu* “es una composición poética tierna y galante, que idealizaba la belleza femenina y el amor. Era el canto-música-baile para parejas: una o varias” [...]” Recurre como ejemplo a uno de los modelos que el mismo Churata inserta en *El pez de oro*, agregando que: “El poema transmite la sensualidad de la pareja, su búsqueda, su encuentro, su deseo. Primero, describe el escenario andino; luego discurren las peripecias por las que tiene que pasar para tener el encuentro amoroso [...] es un poema en el cual se observa la ascendencia de los estados eufóricos [...] el poeta describe las sensaciones que experimenta”. En la primera estrofa del mencionado poema, se lee: “Por el ayllu, por la moya, / por el uyu de la quiebra, / el Koo-Khena, vaga, bala, / y el hanachu se arrechucha / por el ñuñu de la khawra, / que le olla, y le tiembla, / y ya siente arder el soma.” (2012: 337-338, el subrayado es nuestro).

un ababol de parlanchinas corolas abiertas al liliputiense cielo que la diera por patria, para que en tanto kurukuteaban sus rubores no recordara a la Amapolita que no lejos de la pobre musíña dormía el sueño final” (2012: 481). La mención de la poesía como rememoración de la “Amapolita” se distancia de la simple lectura metafórica, aunque hace de ella, a su vez, una matriz de lectura válida. Es decir, en esa ambivalencia del registro literal buscamos dar con la efectiva cristalización de lo andino mediado por un conjunto de temas y motivos que se inmiscuyen en el discurso literario.

El wayñu, tanto en la obra de Chabes como de Churata, no sólo viene a funcionar como puesta en funcionamiento del discurrir melancólico de un sujeto amoroso a la deriva, si pensamos en la definición del género poético que establece Mamani Macedo (2012), sino que también inaugura una de las claves de lectura de ambos textos: el rescate conceptual de la planta de coca a partir de una interpretación que releva las diferentes instancias de apropiación de la misma, tanto desde el punto de vista de la medicina occidental como así también en el seno del pensamiento andino. Por este motivo, partimos de la concepción de la fatiga y del reacomodamiento de las energías del cuerpo que la coca brinda para de esa manera buscar similitudes y diferencias en los proyectos de ambos autores.

En tanto que representación de un saber elemental para las comunidades indígenas, la coca funciona como metonimia de un vasto imaginario que los narradores cosmopolitas ubican como horizonte de sus producciones. Ya sea como denuncia de las interpretaciones defectuosas provenientes de la ciencia occidental, o bien mediante su postulación idílica como reverso de la modernidad urbana, esos materiales culturales aparecen disponibles para los vanguardistas cuyo objetivo es volver a narrar, de manera moderna, su propia herencia cultural. Y, a la vez, ofrecer a través de sus ficciones estrategias de participación en el debate acerca de la nación y del rol del indio. Desechan, como resultado de sus proyectos literarios, el abordaje romántico, condescendiente y hasta condenatorio del indígena y su mundo; a través de una serie de recursos narrativos los narradores escindidos, como los hemos denominado, innovan en su focalización del mismo imaginario, expulsan de su relato la animosidad y la perspectiva europeizante con que se trataba una escena como la del

mascado de coca y sus efectos. A modo de ejemplo, en el cuento de Ventura García Calderón titulado “Coca” puede leerse:

Entonces una idea súbita le hizo subir los colores al rostro. La alforja que el guía dejó al huir estaba llena de hojas de coca; puesto que los indios pueden vivir algunos días sólo *chacchando*, ¿por qué no iba a imitarlos? Más de una vez los viera preparar la mixtura de hojas con un poco de cal y masticarla horas enteras, sin probar otro alimento, a pesar de las duras jornadas. (1973: 47)

El ambiente que se establece en la escena, ligado a lo indígena visto como umbral de lo sobrenatural, es una aproximación a la cuestión que Chabes supera con creces.

**SEIS**

## [6] Las narraciones germinales de *El pez de oro* de Gamaliel Churata

“Porque es preciso hacer algo. Aunque sea literatura vanguardista”

Gamaliel Churata, “Trenos del chio khorí”

### 6.1 Breve bosquejo de la vida de Gamaliel Churata

Arturo Pablo Peralta Miranda nació probablemente el 19 de junio de 1897 en Arequipa<sup>94</sup>; no obstante, a los pocos días de su nacimiento se trasladó a Puno<sup>95</sup>, a orillas del Lago Titicaca, en donde Churata se crió como el mayor de al menos seis hermanos, entre ellos el poeta Alejandro Peralta y el pintor Demetrio Peralta. Su padre se llamaba Demetrio Peralta Díaz, un mestizo, zapatero de oficio y comerciante en una pequeña tienda y su madre María Miranda Córdova. Perteneciente a un pasado emperifollado de hidalguía del que se jactaba, el padre de Churata era pariente de un adelantado español que había decidido no retornar a la metrópoli europea, como bien puede leerse en un fragmento de *El pez de oro*:

La humildad de mi padre no pudo soterrar al hidalgo que heredó de antepasados que no había conocido. (...) Y allí, por centésima vez venía a sentarse en la mesa humilde el fantasma del tatarabuelo, Fausto. Haciendas mulares en el Cusco. Prosapia hidalga en que uno de los trece gallos de la Isla se negaba a asesinar indios. Empelucados doctores, pasmo de la sabiduría

---

<sup>94</sup> Manuel Pantigoso (1999) presenta una copia de su partida de nacimiento fechada en Arequipa el 29 de junio de 1897 e indica la edad de diez días de nacido aunque sin especificar su lugar de nacimiento. Marco Bosshard (2014) incluye también esta referencia legal y no le otorga mayor trascendencia al hecho. Por su parte, Tamayo Herrera (1982) menciona Puno como lugar de nacimiento, sin embargo también nombra una fuente según la cual Churata habría nacido en Arequipa.

<sup>95</sup> La ciudad de San Carlos de Puno se encuentra en la sierra sudeste del país y limita al sur con la región de Tacna, al este con Bolivia, al oeste con las regiones de Cusco, Arequipa y Moquegua. Está ubicada a orillas del lago Titicaca, el cual comparte con Bolivia, formado por dos cuerpos de agua separados por el estrecho de Tiquina; el más grande situado al norte es denominado lago Mayor o Chucuito y tiene una superficie de 6450 km<sup>2</sup>, estando en esta parte cerca de la isla Soto. El otro cuerpo más pequeño llamado Menor o Huiñamarca situado al sur tiene una superficie de 2112 km, con una profundidad máxima de 45 metros.



colonial (...) Eso era el tatarabuelo: lo más español que dejaron las carabelas.  
(2012: 239)

Churata reconoce las resonancias castellanas que ha heredado su padre al señalar: “En mi padre humilde queda la belleza castellana del tatarabuelo”(2012: 340), fiel retrato de sus antepasados que se remite tan sólo a los rasgos fisonómicos adquiridos y que utiliza para dejar en claro, a través de lo anecdótico, la ausencia de beneficios económicos que semejante linaje supuestamente concentraría: “Al abandonar el maldito figón, el tatarabuelo destapó su hermoso cofre español y como los primeros floretazos del Sol tasajeaban la tiniebla, del cofre del tatarabuelo saltaron escapularios, piedras preciosas y pepitas de oro...Ni las pepitas habría de dejarnos el hidalgo infeliz” (2012: 240). Poniendo en juego el imaginario de las fortunas inefables que el continente americano desborda según la mirada eurocentrista así como la acumulación de riquezas de los conquistadores en clave épica, claro que venida a menos en este caso, Churata va desperdigando a lo largo de su obra escenas autobiográficas soliviantadas mediante tópicos provenientes de los saberes amerindios o bien de la cultura europea.

Dicho sea de paso, este es el aspecto más destacado de su obra en lo que se refiere a la íntima imbricación de biografía y literatura que conlleva su estética. Es más, el flujo errático, atemático por momentos, características insoslayables de la escritura autobiográfica, expone la voluntad programática del autor de optar por un tono confesional buscando que “el simulacro de diario se convierta en obra” como acota (Giordano 2011: 101). La crítica especializada coincide en los sucesos posteriores más destacados de su biografía, como lo será el empobrecimiento de su familia; así lo anuncia indirectamente a través de la referencia a la inexistencia de una herencia por parte de su tatarabuelo, hecho que se relaciona con el consiguiente abandono de la escuela secundaria por parte de Churata como consecuencia de una salida abrupta al mundo laboral. Al respecto, Marco Bosshard (2014: 29) afirma: “La situación económica de la familia Peralta Miranda se puede calificar al principio de excelente; por razones que se desconocen, la familia resulta después bastante empobrecida.” En *El pez de oro* volvemos a hallar una referencia biográfica que puede

servirnos de ejemplo: “Desde que te echaron de la Escuela, /ya no buscas campo ni chinkana. / Pero, es que ahora eres chinkana; / eres campo con cielo y con estrella. /Ahora es que pesa en oro tu latido” (2011: 51). Asimismo, existe también un acuerdo tácito por parte de la crítica en lo referido a la beneficiosa presencia de los adventistas en Puno y en el Altiplano que mejoraron decisivamente el nivel educativo de las escuelas públicas y que incluso influyeron en las costumbres de los habitantes. Así lo testimonia la conversión de sus padres al protestantismo para, más adelante, volver al catolicismo<sup>96</sup>.

Antes de abandonar los estudios, Arturo Peralta fue alumno del Centro Escolar de Varones 881 que dirigió, entre 1907 y 1911, José Antonio Encinas, futuro rector de la Universidad Mayor de San Marcos de Lima; hecho decisivo en lo que concierne a la fundamentación de los métodos autodidactas de aprendizaje ejercidos por Churata durante toda su vida. Al respecto, Churata prologa mucho tiempo después la obra de su maestro de escuela primaria titulada *Un ensayo de escuela nueva en Perú* (1932) y allí subraya la importancia del rol docente representado por Encinas en la trayectoria vivencial de sus alumnos: “El Centro escolar 881 ha sido una escuela proletaria, atendido al sentido que le imprimiera su conductor y en gracia a los niños del pueblo (...) El alma de esta escuela ha sido Encinas. Él supo despertar en sus alumnos la simpatía necesaria por el trabajo fecundo, conduciéndolos más allá de los programas escolares con evidente propósito de suscitar la manifestación de personalidades vivas”<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> El famoso artículo de David Wise titulado: “Vanguardismo a 3,800 metros: el caso del Boletín Titikaka” subraya esta relación entre el desarrollo del sistema educativo y la presencia de los adventistas: “Como factor condicionante para entender el brote intelectual en la región del altiplano debe tenerse en cuenta la intensa labor misionera y pedagógica llevada a cabo en Puno por la secta protestante de los Adventistas del Séptimo Día, que iniciaron sus labores en 1911 y para mediados de la década del veinte administraban un sistema de escuelas primarias reputadas como muy superiores a las estatales” (1984: 94).

<sup>97</sup> Citado en Pantigoso, 1999, pág 30. En relación con este aspecto de la biografía de Churata, Tamayo Herrera se detiene en una dimensión que creemos determinante para abordar la obra de Churata y que se trata de su autodidactismo, actitud ante el conocimiento que repercute en el desarrollo de toda su obra y quizás sirva de modelo explicativo de sus particularidades estéticas: “El resultado de esta dirección pedagógica bebida en la infancia fue la formación de una generación que ante la ausencia de estímulos educativos en su propio medio, se sintió obligada a buscar por sí misma el acceso a la cultura por el autodidactismo, la lectura de libros, revistas y periódicos y un ansia realmente admirable por experimentar y abrir fronteras en el camino de la cultura. Al mismo tiempo, el maestro Encinas les transmitió un cierto espíritu anticlerical e iconoclasta” (1982: 307). A propósito de este rasgo insoslayable a la hora de referirse a los recorridos de enseñanza no formales por lo que transitó Churata, puede leerse en uno de esos fragmentos numerados del primer retablo de

De esta manera, el autodidactismo se transforma paulatinamente en un elemento que el propio Churata incorpora a esa “imagen de escritor”<sup>98</sup> que a cuentagotas va construyendo a lo largo del texto. Un rasgo de su configuración de escritor que se vincula con el comienzo de la escritura de *El pez de oro* justamente por esta época de su infancia. En una conferencia ofrecida al público puneño el 3 de enero de 1965, tres meses después de su retorno del exilio boliviano, titulada “El pez de oro, o dialéctica del realismo síquico, alfabeto del incognoscible”, Churata señala que “El pez de oro es, en cuanto refiere a la anécdota del autor, obra que fue iniciada en la primera juventud, cuando aún vivía en el ambiente del aula” (2011: 50). En el transcurso de este capítulo volveremos sobre esta idea de la escritura en germen de su monumental obra durante las primeras décadas del siglo XX mediante la revisión de sus textos publicados durante esta época. A continuación del abandono del aula debido a la carencia de recursos económicos de su familia, Churata inicia su aprendizaje de tipógrafo. En 1917, con sus vastos conocimientos de impresión, funda con su hermano menor la revista *La tea*, la cual se edita hasta 1919 y que funciona como órgano de difusión del grupo “Bohemia Andina”, el cual surge en 1915 en torno a los hermanos Peralta. Asimismo, en 1917 emprende un viaje a Argentina y Bolivia y funda en Potosí otra revista, en este caso denominada *Gesta Bárbara*. Ya en 1919 retorna a Perú y se lo nombra bibliotecario municipal, función desde la cual congrega a distintos interesados en comentar las nuevas publicaciones literarias y filosóficas

---

*El pez de oro*: “Cumpro como puedo mi decoroso voto: no he vuelto a abrir un libro. Para qué, si a través de las nubes se ciernen las estrellas. (...) Para qué libros, si todo es apetitoso y mayormente lo es sentir que vamos por la escalerita de las nébulas azules y que la luz ahogada en turquesas y prusias es el mismo azul en la sustancia de las ollas, y en el ancho mundo, que voltejea seguido sus olorcitos de cocina. Para qué libros, soy el libro mundo (...)” (2012: 139)

<sup>98</sup> María Teresa Gramuglio en su ya clásico artículo “La construcción de la imagen” señala que los escritores proyectan “figuras de escritor” en sus textos. Estas mismas “suelen condensar, veces oscuramente, a veces de manera más o menos explícita y aún programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos” (1992: 37). La idea que predomina es la del despliegue de una serie de intervenciones que apuntan tanto a la constitución de la subjetividad propia del escritor como a una toma de posición en la sociedad y en el campo literario. De esta manera, obtiene para sí una idea de cómo debe verse (y leerse) como autor y de lo que la literatura significa. Asimismo, cuando Gramuglio se refiere a su “lugar en la literatura” no deja de constatar que este rasgo se visibiliza en las relaciones con los escritores contemporáneos y futuros e incluso con la tradición literaria, con sus temas y lenguajes, con su actitud frente a las instituciones. En *La escritura argentina*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral Ediciones de la Cortada: 1992, pp. 37-64.

que llegaban a Puno; germen de lo que posteriormente se conocerá como el “Grupo Orkopata”, según la interpretación de Bosshard<sup>99</sup>.

1924 es el año clave en lo que respecta a esa estrategia de búsqueda de un perfil de escritor particularmente llamativo. Durante esta época Arturo Pablo Peralta Miranda adopta el pseudónimo bíblico-aymara de Gamaliel Churata. Manuel Pantigoso señala que, según la tradición judaica, “Gamaliel” etimológicamente significa “recompensa de dios” y que se trató de un miembro del Sanegrín o Consejo Supremo para asuntos de estado y de religión. Se invistió de gran autoridad en esos círculos, llegando a ser maestro de Saulo de Tarso. En *Hechos de los apóstoles* 22:3, San Pablo indica: “Yo soy judío. Nací en Tarso de Cilicia, pero me crié aquí en Jerusalén y estudié bajo la dirección de Gamaliel, muy de acuerdo con la ley de nuestros antepasados”. Así también se le atribuye una intervención con un razonable consejo en el concilio convocado contra los apóstoles salvando a éstos de la muerte. Por otro lado, “Churata” puede traducirse según la lengua aymara como “dotado”, el que otorga, dona o entrega, “el iluminado”. Observamos así como se hace asequible a primera vista la contraposición de estructuras de pensamiento que su mismo nombre conlleva, un pseudónimo por demás oximorónico que pone en igualdad de condiciones la cosmovisión andina junto con el pensamiento religioso occidental que llegó a América con la Conquista. Como veremos, este rasgo en particular del autor nos servirá para hacer notar, en distintos apartados de su obra, la tensión entre contrarios que se erige como eje fundamental. Supeditado a ese gesto inaugural, hay en esa firma fluctuante entre dos cosmovisiones tan disímiles la búsqueda de una sutura. Si la escritura, según Cornejo Polar, se hace presente en el mundo andino no tanto como sistema de comunicación, sino que más bien como parte de un horizonte de control y autoridad, como sinónimo de poder, la carencia de soporte de la oralidad indígena es el aspecto que la desplaza de la escena. Eso que el diálogo de Cajamarca nos muestra *in nuce* funciona como lejanía resquebrajada a la cual Gamaliel Churata

---

<sup>99</sup> “Es en este círculo de lectura en que se gesta a comienzos de los años veinte el Grupo Orkopata, cuyo nombre remite a un montaña en las afueras de la ciudad de Puno. Churata es el indiscutido profeta de aquel grupo de jóvenes poetas provenientes, al igual que él, del medio mestizo de la pequeña burguesía.” (2014: 31)

quiere llegar y rearmar en función de un equilibrio entre contrarios, base filosófica del mundo andino<sup>100</sup>.

Así comienza a colaborar en varias revistas literarias de la época, como *Kosko* o *Puno Lírico*, firmando sus artículos ya con el original pseudónimo elegido. Es en este período de su vida durante el cual conoce a su primera esposa a quien siempre llama “Brunilda” en sus cartas y en el círculo de amistades más cercano, y con quien tiene dos hijos: Teófano y Quemensa, ambos fallecidos, al igual que su esposa, tiempo después. En una carta que el propio Churata le envía a Mariátegui, citada por Pantigoso, puede leerse:

Debe usted estar extrañado de mi silencio de tantos días. Pero es que la VIDA, así con mayúsculas, sigue atacando mis izquierdas revolucionarias y se ha propuesto dejarme limpio el camino de todos los seres que eran mi legado de alegría. Ayer fue Teófano Churata, la siguió Quemensa Churata, mis hijos, el 12 de abril a las cinco treintinueve minutos de la madrugada, a Brunilda mi compañera (...) (2017: 47)

Nos adentramos en este punto del esbozo biográfico de Churata en uno de esos aspectos que reviste mayor ambigüedad en virtud de la desestimación que realiza el propio autor de la posible hipótesis de lectura autobiográfica, sucesos de su vida más íntima que se ligan a rasgos elementales de la estética churatiana. En síntesis, varios críticos han aludido a la presencia indiscutible del hijo fallecido en las páginas de *El pez de oro*, razón por la cual se han ensayado “inmanentismos impertinentes” en palabras de Pantigoso (1999: 41) en materia de análisis textual al respecto. Es decir, si como señala el propio Churata al explicar los postulados que sustentan su obra, el concepto de “gen incaico” revela una función primordial para el despliegue de su obra, ya que se oculta en la sangre de los vivos representando al elenco de antepasados que albergamos en nuestro cuerpo, la denominada “necrademia” que acarreamos los vivos, es a través de ese principio que las

---

<sup>100</sup> Nos referimos claramente al ineludible estudio de Antonio Cornejo Polar titulado *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas* (2003) Lima: CELACP.

interpretaciones de *El pez de oro* encuentran el nexo comunicante entre el suceso biográfico y la literatura de Churata. Ese pez de oro, el cual promete con su retorno la vuelta de la utopía andina que los invasores europeos supieron cercenar, es en verdad Teófano, su propio hijo fallecido, quien se hace presente en la escritura de su propio padre. Por lo tanto, si el “cementerio de los muertos son los vivos” según palabras del propio Churata, en lo tocante a este tema del hijo muerto como parte nuclear de su ficción abundan por demás los ejemplos a lo largo del texto. Un ejemplo referido a esta cuestión podremos verlo en la narración “Trenos del chio-khori” en donde Churata amalgama nuevamente datos biográficos y ensayísticos referidos a esta idea de la permanencia de los muertos en la conciencia de los vivos.

A principios de la década del treinta, luego de que el *Boletín Titikaka* dejara de publicarse, Churata se casa con Aída Castro y tiene otros dos hijos: Nina y Jano. Concomitante a este hecho, el gobierno del presidente Augusto B. Leguía llega a su fin catastróficamente con el golpe de estado de Sánchez Cerro<sup>101</sup>, el cual convierte en blanco de sus persecuciones políticas a Churata, motivadas al parecer por su cercanía al APRA y al Partido Comunista. Como resultado, Churata decide viajar a Bolivia y establecerse en La Paz, allí pasa los siguientes treinta y dos años y es donde paulatinamente se acrecienta su labor periodística en la mayoría de los periódicos del país: *La Semana Gráfica*, *La Gaceta de Bolivia*, *La Calle*, *Ultima Hora*, *La Razón*<sup>102</sup>. Como consecuencia de su desempeño en los medios gráficos, y en compañía de Huayna Cápac Chuquiwanka funda en 1939 el matutino *El Expreso Matinal*, el cual por una serie de problemas económicos debe declararse en quiebra. Sin embargo, el prestigio de Churata permanece incólume y se mantiene como jefe de redacción de *Ultima Hora* desde 1945 hasta 1950 aproximadamente.

---

<sup>101</sup> Para dilucidar cuestiones relacionadas con el contexto histórico al que nos remitimos son de una gran utilidad los análisis llevados a cabo tanto por Peter Elmore *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX* (1993), el de Patricia Funes Salvar *la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos* (2006), *Historia de la República del Perú* (1968) de Jorge Basadre y *Apogeo y crisis de la República Aristocrática* (1980) de Manuel Burga y Alberto Flores Galindo.

<sup>102</sup> Los que se han explayado en este sentido ha sido Guissela González Fernández y Juan Carlos Ríos Moreno en su estudio acerca de la producción periodística del autor puneño titulado “Apuntes para una reconstrucción de la categoría “realismo psíquico” de Gamaliel Churata” (1996) así como también la mencionada autora en su libro *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata*, Lima, Fondo editorial del Pedagógico San Marcos, 2009.

En lo que tiene que ver con su actividad literaria, Churata publica, como mencionamos al principio de este apartado, la primera edición de *El pez de oro* allí en Bolivia en 1957. En una de sus cartas describe la inminencia de su ambicioso proyecto: “El Pez de Oro a la vista (...) El Pez de Oro será un libro un poco voluminoso y tal vez caro, pues no bajará de unas quinientas páginas en cuarto mayor; apenas le he agregado algo de cuanto ya conoces tú, sí llegaste a conocer, que no recuerdo, pero él no es sino la *crónica simbólica de nuestra vida*.” (1999: 67, el subrayado nos pertenece). Semejante “crónica simbólica de nuestra vida” no puede menos que hacerse sentir en el ámbito literario boliviano, razón por la cual se le otorga el Premio Nacional de Literatura, galardón que sin embargo rechaza por no considerarse ciudadano boliviano y afirmando que el reconocimiento sólo debía dirigirse a un escritor oriundo de aquel país.

A finales de 1964 retorna a Perú; trabaja por un tiempo en la Corporación Departamental de Desarrollo de Puno, CORPUNO, renunciando posteriormente. En abril de 1965 viaja por primera vez a Lima aunque no consigue afianzarse en un medio cultural de carácter marcadamente criollo; lo considera, como dice Bosshard, de un estilo “recargado y anacrónico” por lo que recalca para escribir, irónicamente, en la Sociedad Nacional de Pesquería.

Gamaliel Churata muere en Lima, el 9 de noviembre de 1969<sup>103</sup>.

## 6.2 “El kamili” y “Mama kuka”: el montaje como fármaco del discurso

“Todo sujeto deberá cargar, además de sus estructuras anímicas, un cementerio... y su fardito de coca”  
Gamaliel Churata, *El pez de oro*, pág. 534

---

<sup>103</sup> La historia de sus restos mortales merece un breve comentario. El 28 de octubre de 1980 se organiza su traslado hacia Puno y se los deposita en la “Apacheta de los Amautas”, situado a 4,119 metros sobre el nivel del mar, mausoleo destinado a las figuras destacadas que con sus acciones le otorgaron prestigio a la región del Altiplano. Su tumba, se dice, fue luego saqueada por estudiantes de medicina. Finalmente, con motivo del centenario de su nacimiento, el 9 de junio de 1997, se depositaron sus restos en el Pabellón de los niños del cementerio de Puno, como símbolo del retorno del pez de oro a la célula germinal, a la semilla, como forma también de expresar su futura resurrección. Asimismo, Gamaliel Churata proyecta una especie de continuación de *El pez de oro*, titulada *Resurrección de los muertos*, la cual forma parte de su vasto plan enciclopédico “Epopeya del Hombre-Animal”, pero que recién es editada por el italiano Ricardo Baddini en 2010.

El propósito manifiesto de la escritura de Churata tiene como objetivo primordial la puesta en relación de la literatura de vanguardia y los saberes andinos. En este sentido, el autor destaca la búsqueda no ya interpretativa del indio sino que, en esa década del veinte, claramente expresiva, alejada de los formatos literarios impuestos por el hispanismo. Para ello, su propósito literario aspira a una hibridación del español que funcione como eje del paradigma de “escritor germinal”, plataforma teórica del proyecto creador de Churata<sup>104</sup>, cuya tarea radica en poner en práctica un “estilo genésico” (2012: 968). Esta idea de la germinación resulta fundamental para nuestra exposición acerca de las relaciones entre los textos publicados durante la década del veinte y la posterior aparición de la magna obra de Churata en el año cincuenta y siete. En estas ficciones aparece en germen lo que luego recibe un abordaje mucho más amplio; es decir, en las cuatro narraciones analizadas en este capítulo se pueden hallar los materiales culturales y los procedimientos literarios que en *El pez de oro* ganan un protagonismo central.

El montaje cumple un papel fundamental en lo que concierne a su aplicación en las narraciones tanto de la década del veinte como en *El Pez de oro*. Promueve una interrupción del relato de lo inmediato a través del relevamiento e inclusión de formas literarias andinas, de las particularidades léxicas del quechua o el aymara e incluso de pasajes que responden a diferentes géneros tales como el diario, el cuento breve, el ensayo, la narrativa misma, el tratado filosófico. En esa dinámica de la yuxtaposición de discursos constante, el material inconciente de Latinoamérica adquiere importancia mediante los símbolos inherentes al imaginario de lo andino

---

<sup>104</sup> Riccardo Badini en el artículo “La ósmosis de Gamaliel Churata” se limita a la cuestión de la estética germinal que pugna por propagar en el ámbito de la literatura latinoamericana. Señala que semejante operación se lleva adelante teniendo en cuenta “la reorganización del saber humano, la pesquisa lingüística junto con la recuperación del sentido etimológico de las palabras y la hibridación de lenguas indígenas” (2010: 34). Del mismo modo expone la influencia determinante que ejerce la obra de Guaman Poma de Ayala en la escritura de Churata, especie de “reconocimiento de una paternidad literaria con respecto al cronista colonial”, ya que el autor puneño actualiza en su particular estética la “misma postura de reubicación ontológica con respecto al hombre americano frente al conocimiento humano”. La conjunción de dos dinámicas de pensamiento puestas a funcionar dialécticamente en la misma obra, “dos distintas percepciones temporales, dos sistemas simbólicos distintos en el famoso aparato iconográfico que acompaña al texto, formas de pensamiento, en fin, procedentes de lógicas en conflicto entre sí” (2010: 23) es la armonía de contrarios basada en el “tinkuy” que Churata tiene intenciones de insertar como elemento organizador de la estructura de *El pez de oro*.



con que Churata combina sus mecanismos narrativos de índole vanguardista y que denomina “realismo psíquico”.

La descripción de la revista en donde sus dos primeras narraciones son publicadas merece un comentario. El autor de *El pez de oro* agrupa bajo el nombre de “Orkopata” a una serie de intelectuales y artistas de Puno quienes comienzan sus reuniones bajo la dinámica de un grupo de estudio que más tarde se expande a través de la revista como órgano de difusión. Al respecto, Emilio Vásquez acota: “¿Qué se hacía o qué se pretendía hacer en Orkopata? Pues este alledaño recinto puneño tenía los caracteres de un seminario de estudios libres. Y por libres, populares. (...) Se estudiaba de todo, diríase sin orden ni concierto, sólo empujados por una ya concreta inquietud intelectual. Churata pedía estudio, mucho estudio, a sus afanosos contertulios.” (Citado en Pantigoso, 1999: 103). El *Boletín Titikaka* inicia sus publicaciones en agosto de 1926 y tuvo treinta y cuatro números, el último fechado también en agosto pero en este caso de 1930. Su edición coincide perfectamente con la de la revista de Mariátegui *Amauta*, con la cual establece un diálogo fructífero a causa de colaboraciones constantes entre los integrantes de cada una de las revistas. Para señalar una serie de rasgos determinantes de la fisonomía crítica y literaria de la revista, enfatizamos el objetivo fundamental que destacan Churata y sus allegados: la búsqueda de un nuevo concepto de nacionalidad que lograra adecuarse a los cambios sociales que estaban redefiniendo al sector ocupado de elaborar el discurso nacional. Es decir, y siguiendo a Cyntia Vich<sup>105</sup>, el hispanismo puede verse como un elemento inherentemente literario, como si fuera un conservadurismo que repele las novedades de una sociedad con dificultades para modernizarse, mecanismo propio de un sector que detenta el poder y pretende hispanizar sus producciones literarias como lo es la oligarquía peruana, “una práctica discursiva que en lo cultural adoptó el sector hegemónico oligárquico para usarlo como mecanismo de coerción social.” (2000: 46).

---

<sup>105</sup> Uno de los más completos análisis acerca del *Boletín Titikaka* le pertenece a Cyntia Vich y se titula *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*, Lima: Universidad Católica. 2000.

Así, lo que el *Boletín* expone es la concreción de un “nuevo intelectual peruano”, el cual “concentró su preocupación discursiva en la reelaboración del discurso sobre la nacionalidad.” (2000: 47). Adopta para ello un instrumental simbólico perteneciente al conjunto de “ideologemas nacionalistas que fueron procesados desde la perspectiva de *lo nuevo*”. La original emergencia de esta nueva publicación en el espacio de los discursos de la época adquiere el nombre de “indigenismo vanguardista”; concepto central, para Vich, de la propuesta del *Boletín Titikaka*. La modificación del mismo nombre de la revista durante su publicación muestra rotundamente dicha operación de desmantelamiento de ese perimido concepto de lo nacional. Así lo destaca Aymará de Llano:

En una mirada rápida a través de todos los números se ponen en evidencia algunas diferencias discursivas que tienen implicancias ideológicas. En los primeros veinticuatro números, el encabezado está armado de la siguiente manera: “Editorial Titikaka”, en segunda línea, la palabra “Boletín”, y luego, ciudad, mes y año (por ejemplo: Puno, agosto, 1926) A partir de la publicación N° 25 —se numeran a partir de este volumen— aparece como denominación: *Boletín Titikaka* con un subtítulo agregado *Indoamérica y Tiawanaku*. Dos topónimos que señalan un posicionamiento ideológico porque, con el nuevo acápite, los intelectuales firmantes, que se autodenominan “vanguardistas”, hacen explícito su interés en las culturas originarias. (2007: 3)

Ese concepto de “indigenismo vanguardista” es tomado de una frase Mariátegui<sup>106</sup>, quien apunta a la recuperación de la tradición a través de una operación típicamente vanguardista que busca “desquiciar la temporalidad liberal (acumulativa, cuantitativa, homogénea)” al divisar en la revolución “un acontecimiento que horadaba el tiempo uniforme”, conjugando “un futuro utópico (el socialismo) con un pasado mítico (el mundo indígena)”, y motivando finalmente la

---

<sup>106</sup> Ver el artículo “Intermezzo polémico” en donde Mariátegui discute con Sánchez acerca del indigenismo que promovían desde sus obras autores como por ejemplo López Albújar. Dice Mariátegui al respecto de las opiniones de Sánchez: “Y en este “indigenismo” vanguardista, que tantas aprensiones le produce a Luis Alberto Sánchez, no existe absolutamente ningún calco de “nacionalismos exóticos”; no existe, en todo caso, sino la creación de un “nacionalismo peruano” (1976: 85).

dislocación temporal en la que lo viejo y lo nuevo conviven<sup>107</sup>. En relación con este aspecto, el pasado se materializa en la constante reivindicación de las culturas autóctonas que la revista proclama, en la búsqueda constante de una modernidad que no fuera ciega a la heterogeneidad cultural que Perú cristaliza y asimismo en un marcado fervor continentalista el cual influye de gran manera en la mayoría de los artículos y en la política editorial de la revista. La adición en su segunda línea de la frase “circulación continental” marca una diferencia con su intención inicial ya que “esta nueva función se materializa en el canje con otras publicaciones similares que ejecutan a nivel continental y que se hace evidente en las páginas del Boletín mediante las reseñas y comentarios sobre diversas revistas” (Aymar de Llano 2007: 4). La misma “sintaxis de la revista” ordena los discursos y las “geografías culturales”<sup>108</sup> que pretende transitar; es decir, el *Boletín Titikaka* circula por los espacios de consagración de Puno pero en sus tomas de posición busca una apertura continental que le permita esa fluidez e intercambio con otros órganos de difusión vanguardistas. Lo que la revista postula como objetivo principal es difundir esa noción de “indigenismo vanguardista”, negando un repliegue a los temas autóctonos únicamente. Es por ello que la mayor parte de los integrantes del proyecto se encargan de reseñar publicaciones relevantes de otros países, como por ejemplo el mismo Churata en “Panoramas de América”, la sección en donde comenta *Rascacielos* N°3 de Serafín Delmar, *Horizonte* de List Arzide, ambas de México, *Repertorio Americano* de Costa Rica, *Martín Fierro* de Argentina.

A propósito de esa superposición de estéticas vanguardistas y saberes andinos, se destaca un artículo en particular. En el número diecisiete de diciembre de 1927, Churata comenta la ortografía fonética de Chuquiwanka Ayulo, quien en ese mismo número plasma sus observaciones acerca de la posibilidad de alcanzar el sonido de los vocablos indígenas a partir de una grafía híbrida, mezcla de materiales heredados

---

<sup>107</sup> Oscar Terán destaca el gesto innovador de la propuesta de *Amauta*, ya que a través de su particular toma de posición se denota “un renegar de la tradición del país oficial para nutrirse de la tradición pre-burguesa y pre-moderna, en tanto en ella se encuentra un “anacronismo” que puede catapultarse al futuro, como un retorno hacia la comunidad indígena y el incario para saltar al socialismo.” En “Amauta: vanguardia y revolución”. *Historia de los intelectuales en América Latina*. Bs. As, Katz Editores. 2010.

<sup>108</sup> Patiño, Roxana: “Revistas literarias y culturales” en Amícola, José y de Diego, José Luis, *La teoría literaria hoy*, La Plata, ediciones Al margen, 2008.

del español y otros ajenos. Allí Chuquiwanka escribe: “El lenguaje onomatopéyco es el más ideofonético natural y qreo muy apresyable para nwestra ortografía vangwardista”, y hace hincapié en la manera en la que las lenguas amerindias incorporan por ejemplo la letra k, ajena a sus abecedarios, para representar “un sonido gutural elemental propyo arto frecuente en sus palabras”, ya que, en síntesis, “qada palabra se escribe qomo se pronunsysa” (citado por Schwartz, 2006: 73). Lo importante del artículo de Churata es la correspondencia que establece con el fundamento teórico que sustenta las narraciones escritas durante la misma época así como también la estructura compositiva de *El pez de oro*. A decir verdad, este vasto proyecto literario coincide no sólo con las cuatro narraciones presentadas sino también con las opiniones que Churata vuelca en relación con este proyecto fonético de Chukiwanka. Esos puntos de contacto podemos leerlos en este comentario del autor de *El pez de oro*:

La contribución que Francisco Chuquiwanka Ayulo presta a la ideología revolucionaria de indoamérica por medio de su ortografía fonética que permite una mayor unidad expresiva tanto como acerca el castellano a los ricos idiomas nativos estableciendo leyes comunes que los rijan- tiene una duplicada importancia: impone como regla el genio popular de la lengua indoamericana respetando su ortografía y nos recuerda que el círculo trazado por la espada de los libertadores no se cierra si los indoamericanos no libran antes (entre otras) *la batalla por la estética* (...) el derecho pues nos asiste para escribir como hablamos; es cuestión que van a ventilar las muchas generaciones de la América indígena. (2004: 72, el subrayado es nuestro)

Esa “batalla por la estética” circunda la totalidad de la estructura en la que se asienta el proyecto creador de Churata, desde la década del veinte hasta la del cincuenta, dando cuenta en su desarrollo de una serie de motivos andinos que, en su conjunto, desbaratan la influencia del pensamiento occidental en Latinoamérica. Gamaliel Churata publica cuatro narraciones durante la década del veinte.

En primer lugar, en los números veinticinco (diciembre de 1928) y treinta y tres (marzo de 1929) del *Boletín Titikaka* aparecen dos relatos cuyas estructuras expresivas tienden evidentes lazos con la obra máxima de Churata. El primero, titulado “El kamili”, pasa a formar parte de varias reflexiones pertenecientes a la posterior edición de *El pez de oro*. De la misma manera, en el segundo número aludido, puede leerse un relato titulado “Trenos del Chio Kori”, en el que también resuenan elecciones estéticas del gran texto churatiano. Y en segundo lugar, en el número cinco de *Amauta* de 1927, ve la luz un relato titulado “El gamonal” al que se suma otro que lleva por título “Tojjas” aparecido tiempo después en el número dieciocho de 1928. Si comenzamos nuestro análisis partiendo de las narraciones publicadas en el *Boletín Titikaka*, es dable afirmar que en el relato titulado “El kamili” la búsqueda de una forma adecuada para representar la realidad indígena actualiza una tarea de extracción de su imaginario mediante el método del montaje, eje vertebrador de la ficción. En este relato un narrador en primera persona expone los pormenores de lo que fue su particular encuentro con una especie de layka, un “intermediario entre los dioses y los hombres [...] asociado más al concepto de hechicero occidental”. Su función posterior en la obra de Churata adquiere relevancia si pensamos en la organización textual de *El pez de oro*, ya que “el autor del libro sería un brujo, un *layqa*; esto hace que *El pez de oro* asuma roles míticos, que en su contenido expone visiblemente” (Mamani Macedo 2012: 66-67). A partir de esa situación inicial, la ficción se encarga de exponer un conjunto de disquisiciones acerca del valor cultural del consumo de coca así como también de sus protocolos de atención a diferentes patologías médicas a través de sus rituales. En este sentido, la narración toma postura acerca de este conjunto de manifestaciones culturales ya que hace hincapié en estos saberes andinos y en el deseo de que, en un futuro, se inicie una tarea de relevamiento del conjunto de materiales culturales del indio:

Tiempo llegará que se afronte definitivamente el esclarecimiento de nuestro indoeuropeo acervo filosófico [...] Por lo menos en el caso de nuestra fenomenología hácese de todo punto necesario partir de un estudio de las ideas

aborígenes en tales materias antes de establecer semblanzas que resultaren quiméricas o simplemente superficiales. (2013: 58)

En relación con este tema se despliega en “El kamili” una particular comparación entre el mundo indígena y las propuestas inherentes a la medicina occidental:

El valor documental y sintomático de estas costumbres parece indiscutible; son manifestaciones positivas innatas a todo grupo humano, y que acaso, y es lo que sostengo, sirvan para el aderezo de un kankacho druídico de metafísica familiar. Tienen base mágica, es decir religiosa. El kamili, su medicina y su liturgia son siempre religiosos. Pero también es un psicoanalista que sabe servirse del agente exterior para vincularlo a sus experiencias y darnos soluciones sorprendentes. (2013: 58)

La búsqueda de armonización entre los dos tipos de saberes puestos en el mismo plano narrativo, tanto los referidos al psicoanálisis así como también el factor religioso de las curaciones del layka, conlleva una desestabilización en la forma narrativa cuya función radica en la introducción de pasajes ensayísticos en donde el narrador pone en práctica una defensa de los materiales culturales andinos por sobre los occidentales. “El kamili” retrata las actividades curativas y de asistencia a los reclamos de la comunidad de “tata Ulogio”, personaje vital para los procesos de circulación de los saberes andinos. Este personaje se trata según Arguedas de “el brujo”, “el que hace los maleficios”, a quien incluso se convoca “para curar, para ahuyentar los males o para causar la muerte”<sup>109</sup>. En este sentido, el narrador nos describe la importancia que tiene para esta figura la planta de la coca: “Tata Ulogio es

---

<sup>109</sup> En un artículo titulado “El layk’a”, José María Arguedas compila una serie de rasgos con los que las poblaciones de Perú describen a este personaje en particular. Allí se lee que esta especie de chamán “cura las enfermedades extrañas: la locura, la histeria, el insomnio, el susto.” Además se destaca por el uso que hace de su voz como instrumento de curación, pues a través de ella logra “evocar el alma de los asustados; porque se cree que cuando los hombres o los niños tuvieron algún espanto en su primera infancia, el alma huyó, y vaga sin rumbo y sin poder volver a encontrar el cuerpo que abandonó”. Arguedas también lo caracteriza mediante una anécdota personal, de la cual recuerda “su olor a coca, el color de su poncho, la forma de su cabeza y la energía oculta de sus llamados”. Sin embargo, el layk’a también es reconocido por sus acciones mágicas tendientes a llevar a cabo tareas no tan gratas: “(...) el layk’a también es temido porque puede causar la muerte lenta o rápida” ya que “es compadre del diablo, según los indios, y tiene mando sobre la muerte.” En *Indios, mestizos y señores*. Lima, editorial Horizonte. 1989, pp. 134-135.

el sacerdote de la quqa, oficiante de la sauca, divina plasma de la cultura religiosa del Titikaka” (2013: 57). Como hemos mencionado, la referencia al layka se acrecienta si observamos su específica función posterior en *El pez de oro*. Si en esta narración su aparición funciona como excusa creativa a partir de la cual se edifica una contraposición, más bien breve, entre los saberes ancestrales que administra el “tata Ulogio” y por otro lado la “ciencia europea”, exposición signada por las limitaciones editoriales de las que el narrador es conciente pues señala que “no cabe dentro de este artículo la explicación de tales ideas” (2013: 55), en el texto de 1957 dicha figura pasa a ocupar un lugar central. Su presencia ya desde el subtítulo de la obra habilita la profundización en la tensión entre saberes andinos y el archivo europeo.

Con la intención de determinar la relación entre el significado de ese subtítulo explicativo, *Retablos del Laykhakuy* y la totalidad del libro, la tarea de los especialistas<sup>110</sup> redundante en interpretaciones acerca del significado de la palabra “retablo” y su referencia al conjunto de figuras pintadas o talladas que representan la serie de una historia y que se colocan detrás de los altares. Estos artefactos son los que luego, transculturados, reciben el nombre de “cajas sanmarcos”: especie de cajas-altares transportables, que más tarde recibirán el nombre de “retablo”, ambas producciones representativas del arte popular andino<sup>111</sup>. Objetos artesanales europeos que adecuan sus técnicas y materiales a la realidad latinoamericana y que

---

<sup>110</sup> El planteo teórico de Pantigoso al respecto de este elemento del texto puede funcionar como ejemplo. Su intento de análisis se traduce en un forzoso argumento que vincula la etimología de la palabra “retablo” con la conformación textual de *El pez de oro*: “Es importante percibir que esa significación del retablo –y otras complementarias- se encuentra, sin forzamientos, en la misma escritura de la palabra, en su composición y descomposición semántica.” (1999: 251) Continúa así su exposición dando cuenta de las desmembraciones morfológicas de la palabra en cuestión con las que va desplegando los diferentes significados, cuyas tenues explicaciones van de la relación entre el prefijo “re” y las tablas (Tablas de la Ley de Moisés, es decir, escritura de las “verdades eternas”), entre “retar” y hablar, entre la palabra “red” y la comunicación verbal finalmente. Pantigoso sostiene su análisis en ciertas opiniones de Arguedas, quien advertía acerca de la obturación que llevaban a cabo los retablos con respecto a “ritos mágicos” que le escamoteaban a la cosmovisión cristiana esos objetos artesanales para pervivir de manera clandestina a través de la liturgia católica. Así mismo Huamán se encarga de establecer una relación entre los retablos y el dibujo cosmológico de la crónica de Santacruz Pachacuti.

<sup>111</sup> María Eugenia Ulfe en su artículo “Representaciones del (y lo) indígena en los retablos peruanos” (2009) señala como germen de la modificación del nombre “retablo”, antes conocido como “cajón san marcos”, el encuentro y trabajo conjunto que llevan a cabo la coleccionista de arte Alicia Bustamante y el imaginero Joaquín López Antay, momento que de alguna manera signa los posteriores procesos de vaciamiento del cajón en pos de la búsqueda de nuevos temas de representación. Se modifica así, por un lado, su estructura ya que se agregan más pisos al retablo; asimismo, por otro lado, se percibe un cambio en la técnica de producción: los santos patronos de los animales que protagonizaban dichos objetos artísticos dejan de hacerse mediante moldes reduciéndolos a un trabajo de carácter estrictamente manual.

obtienen una novedosa función dada por el contexto en el cual opera ese proceso de transculturación según Ángel Rama. Dichos “cajones sanmarcos” designan un producto distinto a esas “capillas de santero” originalmente traídas por los españoles, supeditándose a una función netamente ligada al ámbito rural andino<sup>112</sup>. Nuestra interpretación de la inclusión de los retablos como descripción de los capítulos que conforman el texto de Churata y que el layka manipula, reconoce no sólo que se trata de un gesto provocador en cuanto mantiene un distanciamiento de los parámetros literarios eurocentristas, sino que, asimismo, el propio Churata lo utiliza como delimitación formal y, por ende, argumental. Se sabe: cada uno de esos retablos manifiesta un desarrollo temático que de ninguna manera establece correspondencias directas en lo que se refiere a un desarrollo lineal del argumento. La pretensión de autonomía de cada uno de los apartados se asienta en la referencia directa a los rasgos del objeto artesanal en cuestión, el cual abstrae una serie de elementos de variado origen cosmológico con la intención de alcanzar una escena específica en la cual el layka asume un rol primordial. En cada uno de esos retablos, al igual que, en menor medida, sucede en “El kamili”, se muestra la articulación de dos niveles que componen su estructura y funcionan como anclaje de dos ejes epistémicos contrapuestos: por un lado el bagaje cultural occidental y por el otro el conjunto de saberes andinos<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> José María Arguedas (1958) describe el patrón tradicional para la distribución interior del “sanmarcos”, compuesto de dos niveles. En el superior, donde se alude al mundo celestial, claramente destacado por sus mayores proporciones con respecto al segundo nivel, se representan imágenes de los santos patrones asociados a los animales: Santa Inés, patrona de las cabras; San Marcos, del ganado vacuno; San Juan Bautista. En el nivel inferior, claramente el mundo terrenal, se representa al hacendado, sentado tras una mesa, quien manda castigar al ladrón de ovejas. La representación de los protectores de las especies autóctonas junto a los santos protectores de las especies europeas habría tenido la función de posibilitar la integración del ganado foráneo al cosmos indígena, constituyendo el “sanmarcos” la expresión más compleja y completa que se conoce de la ideología sincrética del campesinado peruano, así también como se trató de una clara herramienta de resistencia a los embates de la cultura europea.

<sup>113</sup> Fue Miguel Ángel Huamán con su libro *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata* (1994) quien le dio un uso metodológico al concepto andino de “tinkuy” con el fin de desmontar la complejidad inherente a *El pez de oro* y describir mediante esa noción la “la unidad pragmática de los contrarios en lucha” (1994: 64) que hace posible la agrupación de diferentes géneros literarios al interior de la obra, la postula incluso como matriz originaria de la peculiar forma que adquiere el texto en lo que concierne a su inquebrantable divergencia entre el pensamiento eurocentrista y los postulados filosóficos y estéticos del mundo andino. Volveremos sobre este principio organizador del texto en tanto clave de bóveda para acceder al complejo proceso creativo de Churata.



La utilización del retablo como modelo compositivo no sólo es una operación que tiene como fin la búsqueda de un receptor en particular, claramente andino, sino que también establece, y volvemos sobre esta idea, una expresión de resistencia. Churata encuentra allí un ejemplo de cómo modelar la materia narrativa en función de dos cosmovisiones contrapuestas desde la Conquista. Reutiliza, entonces, esa matriz icónica de la comunidad para formatear sus presupuestos literarios, recorta una escena andina que sedimenta en su interior un cúmulo de saberes ligados tanto a una transmisión oral como así también a la concreción de una imaginaria popular puestos a dialogar con la tradición occidental. Churata asume, entonces, la tarea de desjerarquizar (García Canclini 2013: 276) la tradición del conocimiento eurocéntrico, desordenando sus postulados y reacomodando los jirones de saber al recurrir a los saberes ancestrales<sup>114</sup> mediante una estructura peculiar<sup>115</sup>. Ahora bien, un ejemplo de la relación entre el texto cultural europeo y el artefacto retablo mediante el montaje de saberes y discursos puede vislumbrarse a la hora de abordar el análisis del retablo “Mama Kuka” incluido en *El pez de oro*, en donde se ponen en crisis los conceptos médicos y farmacológicos occidentales con respecto a la coca y sus efectos transgresores en el predio de la subjetividad occidental, tal y como sucede, a menor escala, en la narración “El kamili”.

La conjunción elemental, entonces, entre la coca y esta especie de chamán es el núcleo de sentido que sostiene ambos textos. Tanto en el retablo “Mama Kuka” así

---

<sup>114</sup> Según Mabel Moraña en *Churata Postcolonial* (2015), el autor de *El pez de oro* “no renuncia al acervo cultural de Occidente, pero sí disputa su exclusivismo y su exclusionismo”, promoviendo una contaminación de sus “muros epistémicos” al poner en práctica mecanismos de erosión, haciendo “coexistir en el mismo espacio discursivo contenidos de culturas ajenas a los troncos del clasicismo grecolatino, a las grandes vertientes del pensamiento de la Edad Media, al Renacimiento y a la Modernidad Europea” (2015: 57), obteniendo como centro de su estética un “contrapunto que desacraliza los saberes dominantes y desestabiliza sus posiciones de poder” (2015: 62).

<sup>115</sup> En referencia a esta cuestión, Marco Bosshard en su artículo “Mito y Mónada” describe los ejes temáticos que cada uno de los capítulos concentra conformando una estructura circular, la cual se inicia con un retablo que comparte su título con el último: ambos se denominan precisamente “El pez de oro”. Esta particularidad circular de la disposición del texto permite la postulación de una “función generadora” del primer retablo, ya que establece un “trasfondo de motivos y tópicos” (2007: 521) relevantes para el desarrollo del texto, además de que los aglutina para luego desplegarlos en cada uno de las secciones. Esta dinámica de dilatación y contracción textual, se ejemplifica de la siguiente manera: por un lado Bosshard menciona el tema que se supedita a ese primer retablo, abreviado, y entre paréntesis el segmento del texto en donde se propaga posteriormente, a saber: “fertilidad (“Pachamama”), violencia de la Conquista y colonia ( “Españoladas”), mitología andina ( “Pueblos de piedra”), medicina y chamanismo andino ( “Mama Kuka”), mundo de los muertos (“Puro Andar”), pérdida del hijo (“Los sapos negros”), indio como bestia (“Thumos”) y estado indígena (“Morir de América”)” (2007: 521).

como en “El kamili” la narración muestra un corrimiento hacia el género más ensayístico. De la misma manera, ambos textos evidencian rupturas del régimen de lectura lineal. Por ejemplo, el narrador de este retablo coincide en su apreciación de la función de la coca en los rituales del layka, sólo que en su argumentación irá más allá del afán expositivo de sus efectos, cuestión que el narrador de “El kamili” solamente prometía. En el retablo “Mama Kuka”, por tanto, puede leerse como “para el Layka la Mamakuka no es un vegetal más, es la manifestación magnética de la tierra y que si ella alivia la necesidad del enflaquecido cuerpo, sólo ella puede sorprender el alma de los muertos en la tumba, el aire, las ciénagas, estableciendo contacto entre los que viven y los que han muerto” (2012: 519). Como puede suponerse con tal sólo atender a la exposición de prácticas y conocimientos ancestrales utilizados como materiales narrativos, este capítulo de *El pez de oro* presenta distintos comentarios acerca de la coca como planta ligada estrechamente al mundo andino así como también en lo referido, por un lado, a sus diferentes usos por parte de la experimentación científico-económica occidental y su capacidad para demoler los postulados en los que se asienta el sujeto cartesiano de la filosofía occidental. En efecto, el narrador del mencionado retablo reconoce las implicancias capaces de agrietar el monolítico concepto de sujeto que concentra, en sí mismo, el consumo de coca. En tanto que exposición de la hipótesis higienista y normalizadora propia de la medicina anticipada en “El kamili” de manera sesgada, al comienzo del capítulo “Mama Kuka” se pone en escena un cambio en el estado de ánimo del personaje, quien asume como suya la orientación ideológica de las contraindicaciones dispuestas por la farmacología hegemónica en lo referido a la ingestión de coca con tal de desecharlas del debate:

La poética ebriedad en que me anegara en tanto cultivaba el campo de amapolas, cambióse por tristeza de carne y hueso; e, implacable, comenzó a roerme [...] Suprimí la coca, sin que a ello me instaran, para demostrar, y demostrarme, que no era causa del embotamiento que ya a la realidad me sustraía. Supe también que nadie vería, y los médicos menos, más allá de las

narices en la raíz de esa dolencia que aplastaba sin dejarse ver ojos ni zarpas.  
(2012: 495)

Estableciendo un juego de relaciones entre esa sustancia trastornadora de la percepción y el régimen de lo discontinuo que genera una dislocación de las formas de representación, se observa en este capítulo las inferencias de unos protocolos de alteración que provienen tanto de las sustancias en el plano del argumento como de la técnica en el campo de lo formal. Así, materias primas y técnicas narrativas, antes que aletargar, hacen de la escritura una actividad que sufre un proceso de adecuación a la propia modernidad. Vemos así cómo afecta a la textualidad churatiana esta incorporación de la coca como sustancia que viene a derrumbar los protocolos miméticos propios del realismo. Un claro ejemplo de esta articulación al interior del discurso es el comienzo del retablo en donde el límite entre lo real y lo fantástico se torna borroso. La “realidad había enloquecido” (2012: 490) señala el narrador mientras expone los “sucesos fantasmagóricos” en los que se ve inmerso a través de un procedimiento de montaje. De la misma manera, al comienzo de “El kamili” el narrador nos describe los efectos que trae aparejado el contacto con el layka y sus trabajos:

En grandes espirales, desciende, desciende a posarse en mi brazo húmedo y alargado de lágrimas. Estamos en paz. Khomer-kenti vuela a mi hombro y ya juntos los cuatro —el hombre, el caballo, el loro, el kuntur astral— descendemos para meternos en la habitación de mi hogar.

Bueno. Una cosa así oyó tata Ulogio, una cosa de semejanza.

— ¿Y qué será todo esto, tata Ulogio? Mientras vuelan *las hojitas de quqa*. (2013: 56, el subrayado es nuestro)

Ambos textos asumen como decisión elemental para sus propósitos expositivos alejarse de los modelos ensayísticos canónicos a la hora de referirse a “las hojitas de quqa”. Con esa finalidad, ponen en práctica un desparpajo teórico capaz de moldear a su gusto los saberes tildados de universales. Puesto que el objetivo de ambos textos

redunda en un desacomodamiento de la percepción burguesa —en particular de la droga considerada como perniciosa para la autonomía del sujeto moderno— el retablo y la narración exponen como principal estrategia compositiva la interrupción de una serie de discursos históricos. Sus estructuras motivan un desborde de fragmentos sustentados en un original ensamblaje capaz de sonsacarle al sujeto a través de la presentación de esos retazos puestos a dialogar una perspectiva que lo someta a una terapia de choque.

El narrador del retablo, por ejemplo, cede su lugar a una serie de figuras como el Dr. Fausto, paradigma de la medicina occidental o bien, incluso como en “El kamili”, al layka quien toma la palabra en varios pasajes. Se consigue en esa combinación de voces, un abordaje inusual de los parámetros miméticos del régimen de representación del realismo histórico. Pero, llamativamente, no echando por tierra el verosímil, sino que más bien haciendo foco en la inmediatez de la experimentación a través de una narración basada en la discontinuidad, la interrupción y la fricción de las piezas, las cuales ubican al lector en un lugar por demás incómodo, alejado de la parsimonia burguesa. Las interrelaciones que el montaje suscita en cuanto técnica confeccionan un modelo de legibilidad basado en lo heterogéneo y tiene por objeto el relevamiento de las obturaciones que sufre el aparato sinestésico en el seno de la sociedad moderna. Para hablar en defensa de la coca, Churata implementa un discurso lo más alejado posible de las estrategias argumentativas de la literatura más bien higienista; pondera, en consecuencia, una estética de lo fragmentario en detrimento de los buenos modales de la ciencia occidental<sup>116</sup>.

El montaje emerge como la técnica narrativa afín al tratamiento de la coca como droga elemental para el sujeto andino; pone de relieve no sólo la relación entre fármaco y literatura sino que a su vez hace de la exploración de las dimensiones interiores del individuo su función principal. En ese punto ambos órdenes, el técnico

---

<sup>116</sup> Se deja en claro que los argumentos del puneño buscan hacer de la matriz andina “una plataforma irrenunciable de la nacionalidad y de su articulación a *lo moderno*” como señala Moraña (2015: 165) buscando, al hurgar en la profundidad “bárbara” del sujeto andino, los lineamientos de un proyecto nacional que provenga de una especie de injerencia teórica de los márgenes. Un “artista-etnógrafo” según los postulados de Hal Foster, cuya estrategia compositiva opta por una re-lectura de las tradiciones ancestrales en virtud de un proceso de “re-funcionalización de esos aportes en un presente que potencia tales contenidos con nuevas lecturas y síntesis inéditas” (2015: 178).

y el de la sustancia, se tocan en función de una particular configuración narrativa. Por ejemplo, en lo que tiene que ver con la deposición de la figura del narrador que cede terreno a varias figuras, la presencia del layka funciona como mecanismo a través del cual se hace referencia a la coca como la materia prima con la que este individuo, dotado de prestigiosas técnicas mágico-religiosas reconocidas por toda una comunidad, lleva a cabo sus intervenciones. En tanto que inoculación de fragmentos concatenados, este procedimiento promueve un abordaje del texto cultural europeo mediante una percepción peculiar del mismo. En el contraste entre las premisas epistemológicas occidentales y el bagaje de propuestas andinas se hace manifiesta la consideración con la que se van a tratar ciertos temas. Las principales reivindicaciones realizadas por el narrador del retablo en referencia a una posible historia de la planta de coca señalan dos cuestiones: en primer lugar la pregnancia que conlleva en sí misma su temporalidad sagrada y, en segundo lugar, la operación de lectura churariana reconoce el consumo de coca como alimento:

Que los Inkas no adquirieron en el laboratorio el conocimiento del *valor alimenticio de la coca* es axioma del docto Pero Grullo; pero lo experimentaron a través de los siglos, y no ellos en cuanto gobernantes de un Imperio que nacía, historiológicamente, con posterioridad al Mesías, sino en cuanto herederos de un complejo histórico, descubriendo que *si suprime el hambre* –lo que no está probado; y yo rechazo- *no es porque narcotice la víscera estomacal, sí porque nutre en proporción todavía no estimada*. (2012: 519, el subrayado nos pertenece)

Los efectos nutritivos adquieren el rol principal en las argumentaciones desglosadas por el narrador de “Mama Kuka”, como podemos ver en la cita precedente. Ese “valor alimenticio de la coca” está claro que para Churata es la clave de bóveda que le provee al sujeto de una reconexión cultural con su comunidad tanto de miembros del ayllu como de los que han fallecido. En el contexto de la universalización de los saberes andinos que el propio Churata quiere llevar adelante a través de la publicación de *El pez de oro*, así como también en la reconsideración de

los lugares comunes de la ciencia occidental y su consecuente puesta en crisis de la totalidad de los esquemas de pensamiento legitimados por el logocentrismo, la coca en tanto que nutrición del organismo adquiere preponderancia.

Efectivamente, en este retablo logra dilucidarse el trabajo literario a través del cual Churata busca deslindar los usos de la coca, asociados con determinados efectos benéficos para el cuerpo, de ciertas “manifestaciones de la toxicomanía” (2012: 490). Ambos textos de Churata proceden a alejar a la coca del paradigma de la circularidad, concepto capital con el que se aborda el acto del consumo. Frente a la búsqueda de estados de conciencia a través de la manipulación de las drogas, actividad en la que resuena el experimentalismo decimonónico<sup>117</sup>, tanto el retablo como la narración “El kamili” van a desentrañar los aspectos más sobresalientes de los estados de conciencia. Así como la nutrición es uno de los niveles de análisis presentes en *Coca* de Mario Chabes, en ambos textos se pone en primer plano el mayor reproche con el que se ataca al toxicómano: su capacidad de evadirse de lo real, de bucear en los estratos primigenios de la conciencia, de hacer uso (y abuso) de la tan mentada alucinación como método de autoconocimiento más allá de las consecuencias supuestamente nutritivas que acarrea. En tal sentido, la instrumentalización de la coca y su relación con las comunidades andinas motiva el relevamiento de la figura del indígena y su imaginario. Se llama la atención acerca de la inexactitud con que ese médico de nombre “Fausto” interpreta su uso y concepción dentro del ámbito andino. Este personaje señala que “la coca usada habitualmente acaba por destruir la razón humana y a la postre, la sustituye por la “razón” del bruto” (2012: 510). En el ida y vuelta conceptual que se entabla entre ambas figuras, el narrador responde:

En innumerables hechos como este me fundo para creer que ni el valor nutritivo de la coca, ni el espíritu del pueblo indio, han sido comprendidos. De la coca, afirman, y tú entre otros, que ha *bestializado al indio*, del indio que integra un hato de bestias [...] La coca torna sereno al empavorecido; valeroso y estoico

---

<sup>117</sup> Dice Henrique Carneiro en su artículo “La demonización del drogado”: “La experiencia decimonónica de las drogas funda la psicología en la medida que suministra un instrumento de producción de diferentes estados de conciencia que permiten la observación de uno mismo como nunca antes se había logrado [...] Esta actitud experimental frente a la conciencia inaugura una ciencia cuyo objeto es el mismo sujeto observador” (2002: 11).

al tímido y renuente; sabio al torpe. Y a quien la asimila le permite alcanzar en la tensión vital vibraciones de una plenitud en orden. El organismo es poseído, no de ebriedad, sí de aplomo (se le llama estupidez, “la razón del bruto”); no sé si decirte que de temple de cuerda musical. *Lo cierto es que el hombre sábase nutrido en necesidades primordiales.* (2012: 517, el énfasis es nuestro)

Hay que prestarle atención al uso particular de la frase “es poseído, no de ebriedad, sí de aplomo” ya que no es arbitraria su inclusión. Se desprenden de la misma evidentes relaciones entre ebriedad y pensamiento que sobrevuelan la historia de la categoría de sujeto moderno en occidente; cuestión ineludible de la problematización del concepto de adicto. Churata, tanto en “El kamili” así como en este retablo de *El pez de oro*, reescribe los protocolos de alteración asociados al consumo de drogas aunque hace énfasis en la capacidad que tienen de desdoblar la subjetividad del individuo, transformándola en potencialidad creativa. Así, esta “Layqología” (2012: 554), este tratado de chamanismo como lo llama el mismo Churata, funciona como ejemplo de la manipulación del acervo cultural proveniente de la metrópoli europea puesto a dialogar con un conjunto de saberes pre-hispánicos, confrontados en una dinámica discursiva cuyo elemento ordenador es el principio formal del montaje. Los promotores de cada uno de los discursos, el doctor y el layqa, comportan en la puesta en uso de sus voces determinadas estrategias comunicacionales, cuyos objetivos van más allá de la resolución de simples problemáticas sanitarias. Las reflexiones acerca de la coca funcionan según dos objetivos. En primer lugar se trata de desprendimientos, apéndices, de la teoría del hibridismo cultural que el auto puneño desarrolla. Así se lo hace saber el narrador al doctor Fausto, quien cree encontrar un último reducto, aunque insignificante, de hegemonía epistémica, un recurrir a la negación que enseguida percibe el layqa, quien le responde: “-No te enloquezca el espíritu de negación que ahora *híbridos somos*, doctor Fausto...” (2011: 357, el subrayado es nuestro).

### 6.3 “Trenos del chio-khori”: la muerte como ficción occidental

En la otra narración publicada por Churata en el *Boletín Titikaka*, “Trenos del chio -khori”, se ponen en evidencia elementos relacionados también con *El pez de oro*. Específicamente, destacamos el tono autobiográfico que interrumpe la narración en varias ocasiones y que, asimismo, ofrece la referencia temporal ineludible del relato. Como ya se dijo al comienzo de este capítulo, la pulsión autobiográfica resulta recurrente en la escritura de Churata y su papel en el argumento de esta narración no es la excepción. Es decir, si de lo que se trata es de mostrar el “simbolismo tan personal como colectivo”, máxima expuesta en el apartado “Previas sean dos palabras” que abre *El pez de oro* (2012: 148), a manera de eje organizador del texto Churata apela a su propio recorrido vital con la intención de extirparle al pasado personal la fundamentación de su programa estético. Por esta razón, el primer retablo de *El pez de oro* contiene un abanico de escenas autobiográficas que son abordadas desde los gestos propios del “diario de escritor”<sup>118</sup>: sobreactúa la deliberación constante y realiza un ensayo de ensimismamiento que apunta al sostén de una autfiguración del yo eficaz para sus postulados teóricos. El primer retablo titulado “El pez de oro” es el espacio textual en el cual se origina la dinámica de la inclusión de un conjunto de referencias biográficas interrumpidas por poemas tradicionales andinos, práctica recurrente a lo largo de la obra que muestra los efectos del método del montaje. La distribución de los veintinueve fragmentos numerados que componen este capítulo se ve resquebrajada por una serie de composiciones poéticas, las cuales aparecen sin responder a un esquema de acción previo, sino que actúan como concentraciones temáticas relacionadas con lo que se desarrolla en los apartados. Estos interactúan con esos apuntes biográficos de Churata en forma de diario apelando para ello a las virtudes de la palabra poética. Es decir, lo que el género diario no alcanza a decir al exponer como único gesto el registro vacío de acciones y momentos, la poesía se encarga de restaurar; su tarea viene a desarmar lo que la

---

<sup>118</sup> Giordano define el “diario de escritor” como: “un diario que, sin renunciar al registro de lo privado o lo íntimo, expone el encuentro de *notación* y *vida* desde una perspectiva literaria y desde esa perspectiva se interroga por el valor y la eficacia del hábito (¿disciplina, pasión, manía?) de anotar algo en cada jornada.” En *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2011.



ficción teleológica de cada vida y los efectos de la autofiguración del género confesional plasma a nivel discursivo.

La modulación sentenciosa de la escritura diarística se ve asaltada por la subjetividad del poeta, quien teatraliza a través de esos poemas la figura de un hipotético lector del diario, esto es, construye un simulacro de lectura, le ofrece al lector un ejemplo del ejercicio indisociable que se aúna a su propia actividad. Así, los lectores hallan pequeñas composiciones andinas en las que se transcribe lo expuesto a modo de diario, pero en este caso mediante una lógica poética. Pues si “el devenir-obra del diario es un don de la lectura”, como dice Giordano (2011: 101), esos sujetos poéticos que irrumpen en el flujo de la notación del acontecer esbozan en sus mismas producciones hipótesis de lectura de lo que puede leerse fragmento tras fragmento.

No por nada este retablo efectúa un relevamiento de los episodios de la vida de Churata, ya que de lo que se trata es de llevar a cabo la operación de expansión de lo individual como pretensión general del proyecto creador churatiano. De este modo, el narrador da cuenta de episodios de su infancia, tales como el abandono de la escuela (“¡Tumbemos las escuelas y sus lívidos!”), viajes en ferrocarril por primera vez (“ese dragón de cabeza negra”), la experiencia secreta del fumar oculto de la mirada de los adultos (“ladronería de humo”), la selección de sus lecturas adolescentes (“Qué atracán bovino”), ajenas a cualquier directriz académica; su primer amor (“¡eres mestizo y resultas enamorado de una india!”), las borracheras (“esponja de Waqaycholo”), una defensa de la coca (“Las hojas de coca son los ojos verdes del indio”), una referencia a Thumos, el nombre del alma animal según Platón explica el narrador (“Viene a mí el evangelio de Thumos”), a la zoología propia del Titicaca y a la presencia española.

Finalmente, cierra el retablo una frase que, a partir de la cercanía de dos dimensiones distantes puestas a dialogar en un aparente contraste, resume la intención de concentrar saberes y discursos claramente andinos. La inmensidad de una cultura puestos en los vericuetos de la biografía de un individuo: “Y el Tawantinsuyu que estalla entre mis dedos” (2012: 285). Similar operación podemos encontrar en “Trenos del chio-khori”. Aquí el autor sostiene su esquema narrativo mediante la puesta en funcionamiento de esa idea que sostiene la arquitectura *El pez*

*de oro*. Para dar cuenta de su aplicación, la figura de un narrador autobiográfico recurre a las vivencias propias de Churata pues el texto hace hincapié en la muerte de su hijo Teófano como tema principal:

No es la muerte el brazo recio que lo arrancó del mío finada la pelea más noble y fiera. Era la Vida. La vida que me enseña esta vez más sus salmos secretos. Ella se cargó mi pesca de almas y la turbia esperanza de mi canción. Se echó al lomo lustroso mi pequeñita carga de paisajes y aunque ahora tengo repletos de lágrimas los poros del pellejo no he de darla el fácil triunfo de mi lluvia inoportuna. Ella creyó de fijo que me arrancaba la esperanza cargando con mi engendro. ¡Pobre vida! Como tiene tanto agito por parir no se entera de los recursos del hombre para señalarla una ascensión más armoniosa. Se lo llevó! Sí. Pero ignora que no se lo lleva en mí, que se queda, se encapricha y la burla, pues mientras ella le destinaba a otras labores, Teófano persiste en el gesto de su padre y alumbra de afirmación angélica su intención y su brazo [...] Yo, gusano, ínfimo corpúsculo, organización estética, yo te disputo la majestad tiránica y te notifico el fracaso de tus esquemas ¡Teófano! Sigue estando junto a su padre, acariciando su pecho y mordisqueando su músculo. Vano es tu empeño, Vida, si crees que con robármelo me lo quitas. (2013: 63)

La extensa cita nos permite clarificar la postura con la que Churata sostiene este breve relato así como también posteriormente *El pez de oro*. Es que en esa resistencia a asimilar el hecho de la muerte de su hijo se percibe la definición no sólo del sujeto andino en relación con sus antepasados sino también su propia concepción de la realidad y de la Historia. Al respecto, con posterioridad a la primera edición de *El pez de oro* en 1957, Churata ofrece una conferencia luego de su retorno de Bolivia<sup>119</sup>, el tres de enero de 1965, en el Cine Puno, titulada “El pez de oro, o

---

<sup>119</sup> Envalentonado como consecuencia de su retorno a Perú luego del largo exilio en Bolivia, en esa conferencia Churata hace las veces de crítico literario y de eximio comentador de un texto aparentemente trabajoso para el público lector. Anuncia, grandilocuente, el libro que vendrá. Hace públicas sus intenciones al dar cuenta de un proyecto creador que supera el horizonte estético instalado por *El pez de oro*. Dice: “Y agregar ahora que el volumen édito es solo el primero de otro que le siguen, y que completarán acaso una suerte de epopeya del Hombre Animal. En efecto, tras *El pez de oro*, debe aparecer *Resurrección de los muertos* (...) [allí] se acomete al análisis del problema dialéctico del ajayu watan, (...) Tras ese volumen viene otro, denominado *Mayeútica*, en poemas didascálicos, que ahonda el sentido del esquema. A *Mayeútica*

dialéctica del realismo psíquico, alfabeto del incognoscible”<sup>120</sup>, haciendo énfasis en la posibilidad de narrar la realidad y la Historia de manera no progresiva ni lineal. Para llevar adelante semejante tarea, Churata trae a colación esa idea referida a la permanencia de los muertos en el presente tal y como aparecía en “Trenos del chio khori”. Al referirse al significado de *El pez de oro*<sup>121</sup> en dicha conferencia Churata señala:

ese libro se dirige a sustentar *un conocimiento realista de los problemas anímicos humanos*, y de las *leyes de la historia*, haciendo necesario comprender que la muerte es un mito, y que si la semilla del hombre no muere, y no muere su capacidad nemotécnica, su naturaleza de individuo histórico, hoy que hablo a ustedes, *les hablo y en mí hay prójimos nuestros que les hablan*, como en ustedes hay conciencias lúcidas y honradas que al oírme entienden que la muerte fue creación del alma enferma del hombre (...) Y si los hombres no mueren, los pueblos que son formación de hombres, tampoco pueden morir, por lo que si este fenómeno insólito sin precedentes en la historia humana se produce en territorios del Tawantinsuyu, nuestra patria, es porque el Tawantinsuyu, como sostuvo el arqueólogo francés Meutroux, es *un muerto-vivo en las cumbres*

---

habrá de seguir un diálogo, que he denominado *Platón y el Puma* (...) contra el idealismo espiritualista del socratismo platónico. Y ya le seguirán *Qhirqhillas de la Sirena*, poemario Titicaca, en abono del símbolo matriarcal de las aguas. Luego, *Baladas, Jaylli Incásico*, poemario de tono épico (...) Tras esto vendrá otro de singular dramática *Los pueblo resucitan*, sobre la base de la cinemática del *ajayu watan*. Y ya entramos a las *Biorritmias del Tawantinsuyu* (...) Y allí cierra el periplo con la pieza *Qosqo wara* (...) (2011: 56).

<sup>120</sup> A principios de la década del treinta, luego de que el *Boletín Titikaka* dejara de publicarse, el gobierno del presidente Leguía llega a su fin con el golpe de estado de Sánchez Cerro, el cual convierte en blanco de sus persecuciones políticas a Churata, motivadas al parecer por su cercanía al APRA y al Partido Comunista. Como resultado, Churata decide viajar a Bolivia y establecerse en La Paz, allí pasa los siguientes treinta y dos años y es donde paulatinamente se acrecienta su labor periodística en la mayoría de los periódicos del país: *La Semana Gráfica*, *La Gaceta de Bolivia*, *La Calle*, *Ultima Hora*, *La Razón*. Como consecuencia de su desempeño en los medios gráficos, y en compañía de Huayna Cápac Chuquiwanka funda en 1939 el matutino *El Expreso Matinal*, el cual por una serie de problemas económicos debe declararse en quiebra. Sin embargo, el prestigio de Churata permanece incólume y se mantiene como jefe de redacción de *Ultima Hora* desde 1945 hasta 1950 aproximadamente. Allí, en Bolivia, es donde publica por primera vez *El pez de oro* en 1957.

<sup>121</sup> A propósito de esta cuestión, Aymará de Llano en su artículo “Sobre El pez de oro, o dialéctica del realismo síquico” enfatiza, en primer lugar, en la actividad de promotor cultural que llevó Churata al frente de la publicación del *Boletín Titikaka*, y cómo sus ideas “representan un momento clave en el debate indigenista”. Pero el núcleo temático del texto gravita alrededor de la conferencia que brinda Churata cuando retorna a Perú luego de su exilio boliviano. La autora afirma que funciona como posible “metatexto explicativo de su controvertida novela vanguardista/ indigenista”. De esta manera, Aymará de Llano desarma y expone los componentes de ese “artefacto de vanguardia que abreva en las matrices indígenas” (2009: 52).

*andinas y si renace, pues será allí donde nació el Titicaca.* (2012: 61, el énfasis es nuestro)

Como se observa, en la equiparación del realismo con las “leyes de la historia” ambas estructuras narrativas se ven interpeladas por la inversión del orden lógico que conlleva la centralidad del concepto de “nekrademia”. Sobre este concepto elemental dentro del proyecto estético churatiano, Mamani Macedo señala lo siguiente: “Según Churata, los muertos no mueren, viven con nosotros; esto tiene que ver con el sentimiento que guardamos en nuestros corazones de las personas que estimamos” (2012: 149). En contra del tratamiento del tema por parte de las religiones occidentales, Churata socava sus postulados, reinterpreta sus conceptualizaciones mediante el uso de un término particular: la “nekrademia” es definida como el elenco de antepasados que arrastra cada sujeto consigo mismo, es decir, la permanencia de los muertos en la subjetividad de los vivos se da a través de su alojamiento en la conciencia.

*El pez de oro* implementa, como consecuencia de esta rupturista forma de concebir el fluir de la temporalidad, una novedosa forma de narrar los hechos. La reflexión acerca de la muerte de su hijo en “Trenos del chio khorí” se vuelve una inflexión discursiva observable en la estrategia de recuperación del pasado andino. Para su efectivización se implementa un viraje hacia un paradigma temporal espiralado, acorde con su delineamiento en el imaginario andino. Según el análisis de Josef Estermann, dicha concepción del tiempo, tal y como la describe, forma parte de la discursividad churatiana: la misma rechaza la unidireccionalidad, pluralizándose en múltiples direcciones que incluyen simultaneidades, retornos, repeticiones, una concepción del tiempo marcadamente espiralada:

No hay continuidad ininterrumpida entre los diferentes ciclos o épocas; el tiempo es radicalmente discontinuo [...] La diferencia más importante con el pensamiento dialéctico de Occidente radica en el rechazo de la progresividad inherente al proceso temporal-histórico. (2009: 202)

Este modelo temporal tiende lazos con el concepto de “acción diferida”<sup>122</sup>, el cual surge como una consideración teórica aplicable al lugar que toma *El pez de oro* en relación con estas narraciones aparecidas en las años veinte.

En lo referido a su irrupción en la estética de *El pez de oro* así como en “Trenos del chio khori”, incluso de su provecho en tanto que sutura de esa distancia entre la época de auge de las vanguardias y el final de la década del cincuenta, la “copresencia simbólica y celebrativa de acontecimientos de distintos momentos históricos” (Estermann 2009: 203) se torna la idea central de ambos textos a partir de la reflexión sobre el hijo muerto. De esta manera, el sedimento autobiográfico funciona como aplicación de la reflexión acerca de la muerte en el mundo andino, consideración que, años después, cristaliza en *El pez de oro*.

#### 6.4 “El gamonal”: entre el relato y el panfleto

“No es literatura lo que vengo relatando. [...] Esto no es repito literatura”  
Gamaliel Churata, “El gamonal”, pág. 6

Si ordenamos nuestro análisis de las narraciones que Gamaliel Churata publica en *Amauta* durante la década del veinte siguiendo un criterio cronológico de aparición, “El gamonal” concentra en su estructura compositiva el despliegue de una serie de tópicos asociados con la estética de la narrativa indigenista: “hambruna, diferentes formas de violencia, expropiación y rebelión” (Bosshard 2014: 110)<sup>123</sup>. La mencionada narración expone en su desarrollo la confrontación de dos líneas

---

<sup>122</sup> En *El retorno de lo real* puede leerse: “Un acontecimiento lo registra únicamente otro que lo recodifica; llegamos a ser quienes somos —dice Foster— sólo a través de la acción diferida.” La vanguardia histórica y la neo-vanguardia están constituidas de manera similar, como un proceso continuo de alternancias entre “futuros anticipados” y “pasados reconstruidos”; una “acción diferida” que anula la organización del tiempo en un antes y un después, causa y efecto, origen y repetición. El proyecto vanguardista, una vez reprimido, retorna y continúa retornando, pero “retorna del futuro”, tal es su “paradójica temporalidad”. Por ejemplo, los artistas contemporáneos de Duchamp estaban, paradójicamente, en los sesenta.

<sup>123</sup> A similar conclusión llega Tomás Escajadillo en *Mariátegui y la literatura peruana*, quien señala que el texto de Churata se trata de “un relato importante en el cual aparecen, por ejemplo, tópicos caros al indigenismo de Mariátegui: denuncia contra el centralismo, el espíritu de reivindicación (se muestra incluso una violenta insurrección de indios), y —tópico por excelencia del indigenismo a partir del *Amauta*— la nostálgica denuncia del despojo de las tierras de los ayllus por parte de las haciendas vecinas, que contrasta abruptamente la felicidad comunitaria del pasado [...] con la triste condición del sometido a la férula del hacendado y el mayordomo” (2004: 357).

narrativas: por un lado el texto nos muestra los pormenores de la vida de Encarnación, quien junto a su marido y el mayordomo de la hacienda entablan un triángulo amoroso con un trágico final: el levantamiento de la comunidad indígena. La sublevación está motivada por el injusto encarcelamiento del marido de Encarna, acusado de haber degollado al mayordomo. Asimismo atestiguamos el origen de un gamonal desde su infancia hasta su vida adulta así como también la obtención de cargos de gobierno mediante los que perpetúa el abuso de las masas indígenas.

“El gamonal” incorpora un dispositivo narrativo funcional a la exposición de esos lugares comunes en el entramado de la narración. Incluso el mismo Churata reconoce que en su utilización este texto alcanza un tono panfletario cercano a la denuncia de las expoliaciones sufridas por el indio. En una carta a Mariátegui del veintisiete de noviembre de 1926 así lo detalla: “Ahora venga el Gamonal de las orejas [...] Precisamente me proponía *no llegar al relato al hacer un panfleto*: el gamonal, según entiendo, es una composición donde no escasea la vida expresada por una bestia de nervio sensible” (Citado por Mamani Macedo, 2017: 336, el subrayado es nuestro). Sin embargo, la recreación de los tópicos indigenistas recibe un tratamiento desde el punto de vista de la forma literaria claramente renovador. Es que el montaje de ambas líneas narrativas contrastadas, la de Encarna y su amante junto con su marido así como el recorrido biográfico del gamonal, expone la renuncia a la representación lisa y llana del indio en pos de un acto de denuncia, operación que se sostiene mediante ese recurso vanguardista<sup>124</sup>:

---

<sup>124</sup> Arturo Vilchis Cedillo en su artículo “Formas cinematográficas en un cuento vanguardista: El Gamonal de Gamaliel Churata” (2015) se detiene en la influencia que tiene la llegada del cine como novedad cultural a la región de Puno. En este sentido, plantea la función de modelo narrativo que trae aparejado el advenimiento del cinematógrafo para la ficción literaria, en especial para los jóvenes cautivados por las novedades vanguardistas: “Desde 1915 el ‘Teatro Cine Puno’ comenzó a proyectar *Viaje a la luna* (1902) de George Méliès, *La Sonata de las Walkirias*, y *Los últimos días de Pompeya* (1908) del italiano Luigi Maggi. La recepción y crítica de esta nueva forma de diversión fue desarrollada en breves notas de diversos periódicos de la región –*El Eco*, de Puno, y *El siglo*-. Los diarios y revistas de militancia no eran ajenos a esta nueva técnica de representación que era el cine. Lejos de hacer una crítica, por carecer de un criterio más “ilustrado”, el periódico *La Voz del Obrero*, órgano defensor de los intereses de la clase obrera (II, 20, Puno, 15-IX-1915), alentaba a la clase obrera a asistir al cine, una nueva forma de hacer arte, pero al mismo tiempo un instrumento de educación y formación: “[...] recomendar a todo el elemento obrero, que frecuenten el CINE, como medio de ilustrarse más cómodamente en lugar de gastar su dinero en copitas o... cualquier otra cosa, que no hacen más que acarrearle males que lo pierden como hombre digno”. Afín al socialismo, este órgano quincenal albergó en su seno a diversos jóvenes periodistas y obreros que desde su afiliación ácrata, socialista, liberal o indigenista no tuvieron obstáculo para saber de este nuevo artefacto de creación, el

No es literatura lo que vengo relatando. [...] Esto no es repito literatura. Literatura es aquello que he oído contar alguna vez de un indio expulsado de la hacienda con sus hijos y que por toda venganza al llegar encima de la cuesta se dio a sonar el phuttuto [...] El indio siendo hombre y de los mejores no ha de tener tiempo para literatura linfática [...] Nadie explica si los verdugos son los actuales poseedores de la Hacienda. Los que dominan gozan la utilidad de su trabajo y son causa de sus hambres. (2013: 6)

A propósito de esta cuestión, es factible el hallazgo de una tensión entre ambos discursos, la cual ofrece una clave de lectura elemental para entender el desvío de la escritura churatiana hacia los recursos vanguardistas. En esa reflexión acerca de un resultado literario alcanzado sin formar parte de su principal objetivo estético radica una de las elucubraciones que nos permite dar con un factor compositivo fundamental. Efectivamente, Churata alcanza el estatuto de “relato” en “El gamonal” y, de la misma manera, logra insertar pasajes que responde a la lógica del “panfleto” mediante la puesta en funcionamiento del método del montaje. Ambos géneros discursivos, por lo tanto, coexisten.

El relato renuncia a representar al indio mediante la estética romántica presente en las descripciones del indigenismo. Sin embargo, el narrador no resigna la utilización de la descripción realista cuya centralidad resulta esencial: “Gruesa techumbre de totoras y de pajas. Habéis tenido ciertamente varias oportunidades de conocer la choza del indio puneño. La ventana mide apenas diez centímetros; es un hueco practicado, a manera de pupila, en uno de los lienzos, en aquel de los lienzos que mira al sol [...] Son las diez de la mañana. Húmedo de tibia humedad. Primavera.” (2013: 9). Así, dicho recurso literario que pretende el retrato verista de la vida del indígena colisiona a través del régimen discontinuista instaurado por el montaje con los fragmentos dedicados a la biografía del gamonal: “Bien, pues. El gamonal, a los

---

cine, y sugerirlo como nueva forma para adquirir una toma de conciencia y una ética de clase. Uno de estos jóvenes participantes fue Gamaliel Churata, quien bajo el pseudónimo de *P* o bajo su nombre de pila Arturo Peralta, comenzó a hacer diversas participaciones y artículos.”

diez años es un muchacho tímido y tonto a quien, con toda felicidad, como se le pinta una mosqueta en el trasero, se le cuelga rabitos de papel. Es producto neto de hacienda” (2013: 10). Vemos así como este procedimiento típicamente vanguardista desarma el carácter mimético de la narración indigenista. Tomando distancia de los postulados acerca del criterio verista como condición de posibilidad de una literatura indígena propuesto por Mariátegui en *Siete ensayos*, Churata discrepa con el director de *Amauta* y plantea como alternativa creativa la contemplación de los límites del indigenismo como estética. La respuesta a la búsqueda de esa forma literaria adecuada al contexto Churata la encuentra a través de la conformación de un concepto de representación alejado de los modelos narrativos miméticos que el indigenismo ponía en funcionamiento. En el cuarto apartado de la conferencia a la que ya hemos hecho referencia se alude a un término capital para entender esta propuesta literaria en lo que al abordaje del mundo indígena se refiere. Hacemos referencia nuevamente a dicha intervención pública del autor pues allí propone que el concepto de “realismo psíquico”. Al respecto, Churata señala:

La proposición Dialéctica del realismo psíquico, alfabeto de lo incognoscible, puede ser juzgada superficialmente, sólo como expresión de aguda esquizofrenia [...] A estos esquemas sólo pueden responder realidades. ¿Los muertos viven? Sí. Pues que hablen [...] El rastreo este corresponde ya a un intento de perseguir leyes de un realismo psíquico como fundamento de la conducta humana [...] la lección de los símbolos, que corresponde a un medio de expresión anterior a la letra, descubre que no solamente el hombre ha conocido la realidad de su mundo interior, sino que los muertos que adquieren perfil en esos símbolos, han estado manifestando al hombre las puntualizaciones de un realismo psíquico. (2011: 58-59)

Como puede observarse, Churata inserta una contradicción lógica que tiene como objetivo arremeter contra los postulados en los que se asienta el concepto de realidad propio de las teorías de la literatura miméticas. La irrupción de los muertos en el diagrama psíquico de los sujetos redefine lo que se entiende por realidad al



incorporar una reflexión ligada inexorablemente al mundo de creencias indígenas. Como resultado del trabajo conjunto tanto de la dinámica “del inconciente” como de la “biológica”, componentes elementales del “realismo psíquico”, esta noción es entendida como un “impulso básicamente regenerativo” (Gonzales Fernández 2009: 61) que actúa a través de cada una de las mencionadas dimensiones. Ambas operan al interior del lenguaje, a través de él producen un retorno a una lógica que busca rescatar un “inconciente americano” mediante la creación de una lengua definida como expresión de lo indígena<sup>125</sup>. En *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata*, Guissela Gonzales Fernández señala al respecto:

El sujeto del realismo psíquico intenta asir la realidad americana gracias a un retorno no solo a las formas verbales propias de la cultura andina, sino a la dinámica creadora propia de las artes populares del Ande, para instaurar un lenguaje nuevo [...] El realismo psíquico se presenta como una epistemología, como una nueva forma de conocimiento de la realidad, en este caso, de la realidad americana. (2009: 63)

Se trata entonces de una “forma de conocimiento” del mundo circundante medida por la relevancia que toman los símbolos en la concreción del relato. La estructura que adquiere lo simbólico en los presupuestos literarios de Churata da la pauta de su importancia como instrumento de reflexión pues se erige como contrapartida de la representación de lo real más clásica al asumir como desafío su propia combinación con el espacio del inconciente americano. De esta manera, nuestra propuesta interpretativa se sostiene en la postulación de que el procedimiento capital de este “realismo psíquico” resulta ser el del montaje. Mediante su utilización, la textualidad churatiana, sea en estos relatos de la década del veinte o

---

<sup>125</sup> La negación que le propina al acervo de conceptos occidentales que se refieren al campo de lo psíquico es concomitante con la postulación de un corrimiento hacia lo biológico, en donde Churata ofrece una visión completamente andina del concepto de “inconciente colectivo”, resabio de las investigaciones acerca del tema propiciadas por Carl Gustav Jung. Este psicólogo suizo define el concepto como un sustrato común a los seres humanos de todos los tiempos y lugares del mundo, constituido por símbolos primitivos con los que se expresa un contenido de la psique que está más allá de la razón. En el interior de este ámbito se hallan los arquetipos, los cuales expresan los instintos en un sentido biológico pero, al mismo tiempo, comprenden el lado espiritual. Se manifiestan en fantasías y revelan su presencia sólo por medio de imágenes simbólicas. Ver Jung, Carl Gustav (1995) *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.

bien en *El pez de oro*, pone en el mismo plano literario, por un lado, el imaginario de lo andino contemplado en su esquema mítico y, por el otro, un conjunto de tópicos propios de la narrativa indigenista. Churata consolida en su escritura la conceptualización de un realismo alejado de las pretensiones propias de ese “naturalismo estancado en una barata fotografía de la vida” propia de los “epígonos del “verismo”, quienes deseaban una “representación verídica” (2009: 123). De ninguna manera brinda un realismo de rasgos solamente imaginativos ni tampoco un esquema literario ligado al surrealismo en la ampliación que le otorga al inconciente como “técnica” literaria disponible.<sup>126</sup> Más bien hace de los símbolos del imaginario andino el material con el cual se sostiene la cosmovisión de ese mundo y no tanto su representación como totalidad: “

*El Pez de oro* es sin embargo un logro diferente de la mirada a la tradición indígena: la materia mítica y ritual andina, y la manera cómo se configura literariamente, están presentes en este texto”; además su específico objetivo “no consiste en buscar una “representación” del indio sino una conexión con el conocimiento andino y con sus modos discursivos. (Usandizaga 2006: 145)

El mito del Khorí Challwa, es decir del pez de oro, narra diferentes escenas de la trayectoria vital de este ser acuático, hijo del puma de oro, el Khorí Puma, y de la Sirena del Titikaka. En el primer retablo o capítulo de *El pez de oro* se hace referencia a este relato mitológico. Allí, Gamaliel Churata lo incorpora a la narración a través de cuarenta y cinco fragmentos que llevan, cada uno de ellos, el nombre de “versículos”. La aproximación a este mito se detiene, como respuesta a los imperativos del género,

---

<sup>126</sup> Existen algunos trabajos dedicados a buscar relaciones entre el surrealismo y la obra de Churata. Interpretan como un elemento central la inclusión del inconciente en la estética churatiana y desde allí enarbolan sus propuestas de análisis. A modo de ejemplo traemos a colación el artículo de Ricardo González Vigil “Surrealismo y cultura andina: la opción de Gamaliel Churata”. El crítico peruano se detiene no sólo en la recepción latinoamericana del surrealismo sino que también hace hincapié en la “reelaboración” que llevan a cabo los artistas de ese fenómeno de vanguardia en particular. Vigil primeramente revisa los acomodamientos que distintos autores han realizado de los procedimientos surrealistas al interior de sus estéticas, como fue el caso de Adalberto Varallanos, Xavier Abril, Carpentier o Mariátegui. Y resulta importante en este segmento del artículo la salvedad que realiza con la obra de Churata, ya que para el crítico este autor en particular “veía en el surrealismo no una técnica nueva, usando el deslinde de Mariátegui, sino una actitud, una óptica, una sensibilidad.” (1992: 8).

en sus momentos más llamativos en tanto que respuestas a las demandas de las narraciones cosmológicas. No está de más agregar que, en este sentido, la tarea literaria de Churata adquiere preponderancia en virtud de la literaturización de este relato de la zona del Titicaca. Como parte del acervo de dicha tradición oral de la que no han quedado registros escriturales, el mito en cuestión se corresponde con toda una serie de iconografías del Perú precolombino: uniones entre mamíferos de presa y anfibios que connotan, según Anne Marie Hocquenghem, el abandono del viejo mundo en pos de la irrupción de una nueva era, es decir, en una palabra, explican lo que se conoce como *pachacuti*<sup>127</sup>.

A través de un evidente proceso de antropomorfización, en los momentos iniciales de la narración del mito el Tata Titikaka se vuelve una divinidad verde esmeralda (*achachila*) de evidente aspecto humano, razón por la cual puede dialogar con el puma de oro, el padre del Khorí Challwa, el pez de oro. El puma es descripto como un ser sucio, un “andrajoso animal”, que habita en una caverna, la *chinkana*. Tímidamente se acerca a la orilla del lago hasta que el mismo Tata Titikaka lo interrumpe y se decide a interpellarlo: “No sé darte esposa, Quri Puma (le dijo) por mucho que deseo, si te avendrías a vivir en mis palacios” (2012: 356). Acto seguido, el relato se detiene en el árbol genealógico del felino, quien da cuenta de su linaje, el cual se remonta hasta un antepasado que habitó en las aguas y en el lodo del mismo Titikaka<sup>128</sup>. El relato mítico prosigue con la unión entre la Sirena y el Puma, quienes tienen un hijo, el Pez de oro, posteriormente devorado por su padre y vuelto a nacer gracias a sus esfuerzos de su padre que desciende del Lago de arriba para llorar a su hijo en el Lago de abajo. Y en el versículo final de este mito literaturizado, puede

---

<sup>127</sup> Dice la autora en relación con este particular encuentro: “Los dos animales fabulosos, uno terrestre y otro acuático, (...) aparecen anunciando los Pachacuti, los cambios de un tiempo al otro, de una región a otra, de un poder a otro (...) Por un lado, los “colmillos” y las “serpientes” caracterizan a los ancestros en las imágenes mochicas y andinas, y por otro lado, es el *camay*, las fuerzas vitales que animan, que caracterizan los *camac*, las huacas, los ancestros, en los textos del siglo XVI y XVII como hoy en día.” En *Iconografía Mochica*, 1987, Universidad de San Marcos, pp. 185 y 208.

<sup>128</sup> Marco Bosshard (2014: 138) describe esta alusión genealógica que realiza el Puma de oro como la referencia directa al “tránsito del agua a la tierra firme” que se desprende de la consideración de cada uno de los elementos asociados a sus antepasados: “De él [del Puma de piedra, pues Titikaka puede traducirse de esa manera en aymara, acota Pantigoso (1999: 19)] descienden el bisabuelo Pumahocko, el abuelo Pumasakha y el padre del Khorí Puma, el Puma Khala” Entonces, si apelamos a esos elementos que caracterizan a cada uno de sus antepasados (agua, lodo, totoral, piedra, oro) puede observarse el punto final de ese movimiento en la llegada a la tierra, luego de haber pasado por esas distintas instancias.

leerse: “De no menos amargas quillqas [escritura, forma de escribir], viene otra áurea leyenda del Layqaquta: la de Manco Cápac y Mama Ocllo, por el mismo Relámpago conducidos a la sumax llaxta [jóvenes hermosos], la imperial ciudadela donde del lodo creía un oro sin venenos.” (2012: 365). Esta inclusión del relato del pez de oro ilustra un proceso de tránsito de un estado prehistórico y matriarcal simbolizado por el Khorí Puma hacia la alta cultura incaica que se manifiesta en el Pez de oro. Es decir, al aludir como suceso consecutivo la aparición de Manco Cápac y Mama Ocllo, fundadores de la civilización incaica, continuadores de la política de equilibrio que detenta el Pez de oro, se desprende la evidencia de un linaje que los primeros gobernantes incaicos vienen a reproducir.

En “El gamonal”, por el contrario, lo mítico encuentra su presentificación tan sólo mediante la inclusión de un puma, elemento que anticipa la pulsión mítica cuya importancia organiza *El pez de oro* posteriormente<sup>129</sup>. En el mencionado relato puede leerse con respecto a ese animal: “En alto relieve hay tallados dos pumas: ¡son el símbolo de la libertad concedida por la Naturaleza a los hijos que se alimentaron de su sangre! (1976: 33). La función de lo mítico como contrapartida del relato mimético esgrimido como matriz productiva del indigenismo tiene lugar en “El gamonal”. La utilización del montaje como método compositivo renueva su forma narrativa y promueve la visibilización del reclamo político en relación a las condiciones en que se encontraban las comunidades indígenas. Hay en ese relato, por lo tanto, indicios del uso posterior que le otorgará el autor a este procedimiento vanguardista en *El pez de oro*, elemento clave para entender su propuesta de un “realismo psíquico”.

## 6.5 “Tojras” o la escritura “en indio”

En “Tojras”, el otro texto aparecido en *Amauta*, el componente mítico como factor desestabilizador del realismo se expone con creces. La concatenación de una serie de ocho escenas presentadas a partir de sus correspondientes subtítulos conforma la estructura de la narración. En “Parábola de la alegría” se describe un

---

<sup>129</sup> Sobre la relevancia del puma como figura mítica en la cosmovisión andina, ver Bouysse-Cassagne, Thérèse y Philippe Bouisse. *Lluvias y cenizas. Dos Pachacuti en la historia*. La Paz, Hisbol, 1988.

idilio pastoral entre dos enamorados; en “La muerte del cabecilla” se recrea el encuentro entre un instigador de levantamientos campesinos llamado Emeterio Champilla junto con un periodista, un abogado y un representante del movimiento indígena; “Hiperbóreos” describe el encuentro entre el indio León y su familia; “El mitmak” se detiene en las políticas demográficas implementadas por los incas<sup>130</sup>; “Kaka” expone el diálogo entre un cerro y un individuo que apoya su mano en él; “Sensación del ídolo” enfatiza en las figuras míticas del *achachila* y las *wakas*; “Animales diáfanos” pone en escena una relación amorosa entre un individuo y la esposa de su propio hijo y, finalmente, en “El levantamiento” se describe la situación inmediatamente posterior a una exitosa movilización de indígenas quienes sostienen:

Pero ya está todo, todo. Los pueblos alzados invadieron las casas de los präsidentes... hasta no dejar uno de la familia. Ahora todos somos pueblo. Ahora nosotros ordenamos el reparto de las tierras. Cada ayllu tendrá su escuela, su hospital, su cuartel, su teatro... Pero este cuartel no será para matar, sino para vivir contra los que nos matan! (2013: 39)

La cita expone sus diferencias con el abordaje de este específico tópico de la narrativa indigenista. En esta ficción se promueve una reescritura del repertorio temático del indigenismo aparecido, por ejemplo, en “El gamonal”. Funcionales a dicha operación de lectura son la organización del texto en fragmentos concatenados como sucede posteriormente con los retablos y sus respectivos subtítulos, los

---

<sup>130</sup> Se sabe que la unidad básica de los diferentes grupos étnicos eran los ayllus. A partir de ellos se establecía en el territorio incaico una serie de núcleos endogámicos que reunían a un determinado grupo en función de los parentescos. Agrupadas colectivamente, dichas unidades básicas formaban unidades más amplias y así confeccionaban una estructura mucho mayor que llegaba hasta la cima del estado inca. Sin embargo, el sistema organizativo se apoyaba para su correcto funcionamiento no sólo en la idea de la reciprocidad basada en la simetría y la igualdad sino también en un criterio jerárquico. Nathan Watchell en “Los indios y la conquista española” escribe lo siguiente: “La extensión del sistema mitmaq, ya aplicado a la estructura del grupo étnico constituyó uno de los logros más destacados del imperio inca. Sabemos que los asentamientos nucleares de las tierras altas —dedicados a la cría de ganado y a la producción de tubérculos— realizaban su ideal de autosubsistencia enviando “colonos” (mitmaq) a los asentamientos de altitudes más bajas, para tener acceso a la producción de los valles cálidos (maíz, algodón, coca, etc.) En estas “colonias” complementarias, algunos miembros de grupos situados en las tierras altas, muy alejadas, se encontraron viviendo de las tierras bajas, de modo que la población de sus pequeñas “islas” aparecía entremezclada; pero desde los centros de donde procedían no ejercían control político sobre los territorios que estaban situados en medio, y de esta manera formaban “archipiélagos verticales” de distinto tamaño” (1990: 178).

elementos míticos que aparecen con mayor asiduidad e incluso la presencia de las lenguas indígenas a través de la intercalación de voces mediante exclamaciones, recursos onomatopéyicos y expresiones en quechua que desacomodan al español. Estas estrategias narrativas ilustran el distanciamiento de Churata de las formas de aproximarse al imaginario andino propias de la ficción indigenista cuyas pretensiones miméticas buscaban un retrato romántico e incluso positivista del indígena. La clave del desapego a dicho modelos narrativos por parte del autor de “Tojrras” va a estar signada por el componente lingüístico como “punto de partida”. Al respecto, recordemos como Churata inicia la “Homilía del Khorí-Challwa”, el prólogo que abre *El pez de oro*, señalando categóricamente que “el punto de partida de toda literatura (y de todo hombre), está en el idioma que la sustancia” (2012: 172).

En dicho prólogo introduce una dicotomía que preanuncia su compromiso a la hora de sumergirse en las culturas internas de la región andina. Es decir, el diagnóstico negativo que le propina a las formas de abordaje del mundo indígena por parte no sólo de las ficciones indigenistas sino que también por parte de otros exponentes de la literatura peruana es lo que motiva su radical propuesta: abandonar las expresiones para nada genuinas, ese escribir “como indio” pero en español, y redireccionar su proyecto literario hacia la búsqueda de una legítima escritura “en indio”. Con este resultado, Churata proclama: “El caso es que nos empeñamos en tenerla valiéndonos de una lengua no kuika: la hispana. Y en ella borroneamos “como indios”, aunque no en indio, que es cosa distinta. Y aun así esto será posible sólo si resultamos capaces de hacer del español –solución provisional y aleatoria- lo que el español hizo de nosotros: mestizos” (2012: 153). Sobre este tema en particular, Dorian Espezúa Salmón en *Las conciencias lingüísticas en la literatura peruana* (2017) señala la importancia de la lengua para la conformación de la literatura americana que tiene como tarea esencial “mestizar o hibridar el español”. El resultado final es efectivamente la escritura misma de *El pez de oro*:

La lengua que se usa en el texto de Churata es el castellano sustancialmente influenciado o interferido por los sistemas lingüísticos de las lenguas nativas. Este contacto de lenguas forma el denominado castellano andino en su

variedad altioplánica. Siguiendo el razonamiento de que la lengua expresa la cultura, podemos decir que la cultura andina es una cultura híbrida que tiene límites y dificultades para expresar el referente indio. En tal sentido, usando el castellano andino expresamos una cultura híbrida, mestiza o *kuika* más que india. (2017: 328)

El propósito de Churata es la instalación de una literatura que sea realmente americana y por eso su propuesta radica en el hibridismo entre el español y las lenguas indígenas. A través de esta operación promueve de manera conjunta, por un lado, la hibridación en la forma literaria conseguida a través del montaje así como, por otro lado, un alejamiento del apaleamiento al que se somete al indígena, incluso desde la literatura misma. Churata agrega “en prosa y en verso” para dar cuenta de la perspectiva errónea con que se trata el imaginario de lo andino, gesto literario ejercido desde las propuestas exteriorizantes, tanto en un género como en otro. Menciona entonces como ejemplos de quienes “en prosa y en verso” ofrecen una perspectiva americana a Franz Tamayo, Jorge Icaza o José María Arguedas son quienes “elevan el barbarismo mestizo a categoría retórica” (2012: 183) Para alejarse de la simple observación de la realidad indígena, y con la intención de finalizar con esos maltratos literarios, el poeta-narrador, agrega Churata, debe prestar atención a la “valoración antropológica” de los sujetos y no tanto al “paisaje” andino:

*por acentuar menos que el paisaje la valoración antropológica. La verdadera capacidad estética de la América está en la sangre del indio y por tanto, la forma de hacer estética americana es hacer de América un mundo indio, que será indio siempre, si la genésica de la cultura la suministra el habitante, en cuanto naturaleza y fruto (...) El indio no es un subhumano, si ya sabemos que las imbecilidades de Sepúlveda fueron aniquiladas en su mismo vitriolo; es sí un subnutrido a causa de los sobrenutridos que lo apalearon y lo apaleamos todavía en prosa y en verso. ( 2012: 168, el subrayado es nuestro)*

Por esta razón, al comienzo de la obra, en la sección titulada “Homilía del Qhori Challwa” con la que se abre *El pez de oro*, Churata participa del debate inaugurado por

Mariátegui al desplegar la contraposición entre literatura indigenista e indígena al afirmar que “si América es una realidad genéticamente mestiza, la literatura americana debe ser idiomáticamente híbrida” (2011: 79). La acumulación de vocablos que comparten la misma raíz, los juegos de palabras, las cacofonías y onomatopeyas que se dilatan a lo largo de las páginas de “Tojrras” exponen la tensión entre un universo lingüístico andino y otro español<sup>131</sup>. De este modo, la alternancia de ambos sistemas de expresión hacen de “Tojrras”, así como de *El pez de oro*, un proyecto de escritura particularmente original en tanto propone un horizonte cultural que se anticipa a los posteriores usos críticos y literarios del concepto de hibridismo. La yuxtaposición interna al desarrollo del texto referida a sus imágenes y retazos de saberes es la que genera instancias de colocación de las discontinuidades en el flujo narrativo, que prevalecen llamativamente en los retablos y que dislocan el desarrollo del texto<sup>132</sup>.

---

<sup>131</sup> En lo que concierne al pensamiento acerca del mestizaje que, como señala Moraña rebase “la dimensión cultural y pasa a convertirse en un ideologema que guía el proyecto político de relectura de la historia andina y reformulación de las agendas del sector indígena” (2015: 57), lo cierto es que Churata mantiene una postura ambigua con respecto a este fenómeno. Dice Espezúa Salmón: “[Churata] fluctúa entre una percepción positiva y una percepción negativa del tema. A veces, se apuesta por el mestizaje como el proceso por el cual debe formarse a la nueva cultura americana y otras veces se tiene la certeza de que el mestizaje es perjudicial para el mantenimiento de la identidad cultural de los americanos [...] el escritor altiplánico no deja de desconfiar de la actuación del mestizo siguiendo el esquema de Guaman Poma de Ayala, para quien el mestizo desprecia y reniega de su parte india” (2017: 344- 345). La “posibilidad” Guaman Poma, como la denomina el mismo Churata, sirve a su vez como modelo literario, pues expone claramente el antecedente directo del proyecto lingüístico que busca pergeñar, primero, a través de los planteos que pueden verse en varios de los artículos del *Boletín Titikaka*, y en segundo lugar, a través de la hibridez como torrente estético que atraviesa todos los estratos compositivos que se exponen en *El pez de oro*, y que él supo desentrañar de la maraña de crónicas coloniales.

<sup>132</sup> En lo que tiene que ver con el relevamiento de las características más sobresalientes del texto de Churata, Dottori busca dejar en claro la importancia que debe concedérsele a, por ejemplo, que “quien espere hallar en *El pez de oro* un argumento o historia, una linealidad narrativa, saldrá defraudado. No sólo *El pez de oro* no es encasillable dentro de ninguno de los géneros canonizados por la preceptiva de Occidente, sino que, por el contrario, constituye un híbrido de novela, poesía, teatro y ensayo.” Incluso destaca como: “La categoría “tiempo” planteada implica un tiempo mítico que recoge, a la vez, fechas muy precisas, como es el caso -nada menos- del descubrimiento de América”. No menos interesante en esta enumeración de los rasgos más destacados del artículo de Dottori son sus elucubraciones en relación al impacto que hubiera tenido la publicación de *El pez de oro* en el panorama de la literatura latinoamericana, las reacciones e influencias estéticas que podría haber suscitado: “¿Qué hubiera ocurrido si aquella primera edición hubiera circulado, cuáles hubieran sido sus huellas en la literatura indigenista que le siguió, por ejemplo, en la de José María Arguedas? ¿Qué caminos de libertad, de ductilidad, de autenticidad hubiera señalado en cuanto al tratamiento de la oralidad, a la flexibilización de los géneros, a la voluntad de manifestar formalmente una voluntad de resistencia cultural al estilo de los retablos? Estas y otras cuestiones permanecen -al menos por ahora- en la nebulosa (...)” (1982: 156).



A modo de conclusión, podemos agregar que en el delicado equilibrio que se establece entre el acervo cultural europeo y el imaginario andino se desprende un orden narrativo que deja entrever los efectos de ese hibridismo estructural que atraviesa la obra. Es decir, el montaje como factor compositivo constantemente informa una lógica textual basada en la polémica y el contraste permanente. Asimismo, más allá de las consideraciones acerca de si *El pez de oro* puede llegar a ser conceptualizado como una novela<sup>133</sup>, nuestro análisis de la obra de Churata no busca delimitar tangencialmente la cuestión genérica sino más bien realizar una revisión de sus pasajes narrativos en conjunto con los textos publicados durante la década del veinte. A partir de los mismos, hacemos hincapié, por un lado, en la retórica de recuperación de las vertientes vernáculas que se desprende del texto, así como también, por otro lado, en sus propios mecanismos de concreción ligados al vanguardismo. Las connotaciones del saber primigenio que concentra el término “realismo psíquico” se sostienen en la textualidad churatiana a partir de una serie de recursos compositivos afines a los modos literarios más rupturistas. El montaje, como anotamos, se erige en núcleo significativo del discurso, asimismo la fragmentación de la narración y la yuxtaposición de fragmentos culturales de diferente índole se tornan efectos permanentes de la injerencia que tiene ese procedimiento en la trayectoria literaria del autor. Hay así una implosión de los límites textuales que se manifiesta en las modificaciones, hibridaciones e invenciones cuya materialización se da en el plano del léxico.

La forma del texto tiende así puentes con la poesía en la efectiva incorporación de ese género al discurrir narrativo, aspecto que adquiere mayor profundidad en *El pez de oro*. Nuestra propuesta de análisis tiene como principal objetivo dar cuenta de la presencia de la obra cumbre de Churata ya en la década del veinte, como pudimos ver, en la misma estructura compositiva de estas narraciones. Anticipan, en

---

<sup>133</sup> Niemeyer sostiene que podría tratarse de una novela aunque la propuesta literaria de Churata produzca un evidente corrimiento de sus parámetros: “Indudablemente, las posibilidades del género novela se han llevado aquí a límites insospechados de renovación vanguardista y heterogeneidad andina. Y una de las lecturas que así ofrece el texto es precisamente no como novela (género occidental), sino como “retablo” [...] una estructura (sincrética) que expresa el pensamiento social y religioso andino” (2004: 316). Asimismo, Mamani Macedo no deja de mencionar uno de “los temas irresueltos por la crítica”, es decir, “la dificultad para encasillar a *El pez de oro* en uno de los géneros discursivos canónicos, porque el libro se muestra polidiscursivo” (2012: 113).

consecuencia, debates estéticos y resoluciones a problemas literarios que encuentran mayor exposición en el texto de 1957. Incluso desde la misma posición enunciativa que organiza estos textos se vislumbra la variación y la búsqueda de una constante puesta en crisis de las construcciones ficcionales más ligadas al indigenismo y que luego en *El pez de oro* adquieren matices realmente logrados. Aparecen, en este sentido, el Puma y el Pez de oro, el layka, miembros de las comunidades indígenas, *achachilas* (antepasados remotos que han tomado posesión de los cerros y montañas) o bien voces que recrean el tono de sus reclamos milenarios.

De esta manera, el narrador va cediendo una centralidad heredada de los modelos discursivos anteriores para dar lugar, mediante este corrimiento, a las representaciones de un imaginario de lo andino que abre el texto. En esa apertura, se cuelean en la ficción las relaciones ambivalentes entre las pretensiones jerarquizantes de la cultura occidental, basadas en la estetización vacía de la figura del indio y de su mundo, y la búsqueda de estrategias compositivas capaces de explorar ese imaginario pero sin renunciar a la construcción de un sujeto político. Como articulación del conflicto y alejamiento de la mediación exteriorizante hacia las culturas autóctonas, los relatos de los años veinte así como *El pez de oro* enfatizan los contactos y divergencias al hacer de esta compleja interpelación al occidentalismo una propuesta capaz de ligar los recursos cosmopolitas con los materiales locales.

**SIETE**

## **[7] *La casa de cartón* de Martín Adán: retrato del poeta adolescente**

### **7.1 Adán, un “cirujano de la palabra”**

Rafael de la Fuente Benavides nace en 1908, en el seno de una familia tradicional de Lima. La figura destacada en esa organización familiar es representada por la tía Tarsila Benavides, quien se hace cargo de las decisiones luego de que el padre de Rafael fallece cuando este tiene cuatro años. En 1910, antes de este suceso, la familia se muda a Barranco para de esta manera poner en práctica un método original destinado a paliar las dificultades económicas: el traslado hacia el prestigioso balneario les permitía poner en alquiler la casa de Lima, “una casa grande y antigua de la calle del Corazón de Jesús, a espaldas del Parque Universitario” (Lauer 1983: 9). De esta manera, la familia, “aferrada a algunas ilusiones aristocráticas” (1983: 10), logra mantener un estilo de vida acomodado que ya mostraba sus grietas. Más tarde, venden dicha casa para adquirir un automóvil, “que la madre y las tías empleaban para poder ir a misa con elegancia” dice Lauer en *Los exilios interiores* (1983: 10).

Los vaivenes económicos del país motivan finalmente la venta de la casa de Lima así como el remate del chalet barranquino. Benavides, casi como último gesto de clase, accede a una de las más prestigiosas instituciones de enseñanza como lo fue el Deutsche Schule en 1922. Supeditada a una organización bilingüe de los contenidos así como a una estricta rutina, su educación secundaria expone también un plantel de profesores reconocidos: Emilio Huidobro, Alberto Ureta, Luis Alberto Sánchez, así como también un llamativo grupo de alumnos: Estuardo Nuñez, Adolfo Westphalen, Alejandro Deustúa, entre otros. Nos interesa la descripción tanto del grupo de docentes así como de los alumnos ya que dicha relación entre educador y educando forma parte de las interpretaciones que se han realizado de la obra de Adán en tanto eje de sus producciones. En primer lugar, Luis Alberto Sánchez es quien prologa no sólo *La casa de cartón* sino también su tesis de doctorado titulada *De lo barroco en el*

Perú, dando cuenta así de “una relación profunda en sus contradicciones, en sus acercamientos y en sus rivalidades” (Aguilar Mora 1992: 23). Y, en segundo lugar, las enseñanzas de Emilio Huidobro, a quien no sólo tuvo como profesor en el Colegio Alemán sino también en la Universidad de San Marcos, muestran concretamente el influjo de sus ideas. A partir de obras como *Curso de semántica y etimología* y *Versificación, con un estudio de los versos métricos y neoclásicos y del verso librismo*, Adán muestra:

dos aspectos, totalmente opuestos, y complementarios, de la personalidad de Rafael de la Fuente, y que habrían de dominar su actitud literaria a lo largo de toda su vida. Primero, el del rebelde que gusta negar abiertamente las reglas impuestas por cualquier tipo de normatividad, literaria, política, moral o puramente social. Y segundo, el del practicante fidelísimo de esas mismas reglas. Estos aspectos en la conducta de Adán alternaban con lapsos variables, según el caso, produciendo la imagen de una personalidad contradictoria, inaprensible, hasta caprichosa. (Aguilar Mora 1992: 28)

Las enseñanzas de Huidobro y la consecuente desestimación de las mismas emerge como una de las consideraciones sobre las cuales se sostiene la interpretación de *La casa de cartón*: “Lo escribí siendo colegial para ejercitarme en las reglas que el profesor de gramática castellana, Emilio Huidobro, nos daba” (Chumbiauca 1984: 19). Incluso en una breve entrevista, Adán coincide vuelve a referirse a sí mismo como un escritor atento a las reglas gramaticales: “Creo ser ante todo un gramático, un anatomista o un cirujano de la palabra. No comencé a escribir cuando niño. Comencé a versificar hacia los 15 o 16 años, como dije, impulsado por mi amor a la gramática” (2011: 54).

Antes de pasar a las relaciones entre Adán y el campo literario peruano de los veinte, en virtud de las cuales la figura de Mariátegui llama la atención de manera considerable, nos referimos a otro dato biográfico de interés. Desde fines de la década del cuarenta, Adán pasa su vida recluido en instituciones dedicadas al tratamiento de las enfermedades mentales por propia voluntad. El hospital Santo Toribio de

Mogrovejo, el Arzobispo Loayza y el que más relevancia tiene para su biografía, el Larco Herrera, se tornan espacios desde donde el poeta invierte los códigos establecidos por la sociedad con respecto a la locura de los sujetos. Alejado de los circuitos culturales como consecuencia de este encierro, Adán hace alusión a dicha etapa de su vida de la siguiente manera: “Fui en busca de la cordura que me hacía falta. Además, yo siempre he sostenido que los cuerdos están en el manicomio y los locos en la calle. Le puedo asegurar que me sentía muy a gusto con ellos” (2011: 90). Justamente, Martín Adán muere en 1985 luego de haber sido intervenido quirúrgicamente en el hospital Loayza.

## **7.2 Una cartografía (sentimental) de lo moderno**

La obra de Adán, específicamente en el período que nos concierne que es la década del veinte del siglo pasado y con mayor visibilidad en *La casa de cartón*, anima escrituras que no logran asir las imágenes del cambio, que obturan la percepción de un protagonista que se mueve entre lo urbano y lo rural sin solución de continuidad, construyendo una poética de “efecto neumático” (Pérez Firmat 1993: 42) cuyo movimiento centrífugo disipa los elementos de la ficción realista y les confiere un aspecto evanescente, un diluirse de la mimesis realista en los meandros de un proceso de enraizamiento en el territorio latinoamericano. Así, lo propio de esa ciudad-balneario llamada Barranco en la cual transcurre la *nouvelle*, espacio que concentra aspectos identificatorios de esa burguesía en ascenso movilizada desde la metrópoli hacia un destino turístico con herencia aristocrática, se entremezcla con lo novedoso de las técnicas narrativas vanguardistas, consecuencia directa de un intento de adaptación de la escritura a las transformaciones modernas de la época. Un aceleramiento de la vida moderna que invita a la experimentación, así como una adecuación de la narrativa al proceso industrializador de la sociedad peruana. De similar manera lo ratifica Verani cuando dice: “la fiebre de modernidad revela una sensibilidad abierta a toda novedad, que confronta y subvierte las premisas de la estética realista” (1996: 61).

Puede observarse que dicho avance de la modernización en el Perú tiene distintas inflexiones en el texto. Uno de estos casos es la oposición entre campo y ciudad que traspasa la narración. El campo literario peruano del período en el que emerge la *nouvelle* de Adán se caracteriza por afrontar los resabios de una modernidad que colisiona con los discursos acerca de la recuperación de lo autóctono y de los elementos mítico-arcaicos. Dicha modernización estética, al margen de inocular toda una “ideología de la novedad”, como dice Bosi (1991: 30) en las producciones artísticas del período, es asimilada de manera tal por los artistas de la época con la intención de que no fuera ciega a una heterogeneidad cultural, epicentro de los debates acerca de lo nacional.

La corrosión que la ficción vanguardista realiza en los protocolos del realismo de herencia decimonónica Elmore la define como una “prosa caleidoscópica” (1993: 63). La idea del caleidoscopio debe pensarse como una estructura que está allí para transformarse continuamente, para ilustrar de esta manera cómo las formas se descomponen y generan otras nuevas. Es un modelo teórico de la narrativa vanguardista, un paradigma de la escritura propia de estos narradores duales. Se trata entonces de una textualidad que no se compromete con las formas sino, precisamente, con las sensaciones cambiantes que las formas pueden despertar (Kinsella 1987: 91). La variabilidad de las combinaciones de formas representativas de la realidad puede verse como un paradigma de la modernidad: un montaje de imágenes constante que las desarma y vuelve a armar, separándolas de sus referentes para acomodarlas a nuevos contextos de enunciación. Si la linealidad de la narrativa realista aspira a controlar los significados, de la misma manera podemos agregar que los empobrece, reprimiéndose de esa manera la irrupción de conexiones inusitadas. La crisis de la representación se apoya así en la carencia de una totalidad objetiva dentro del discurso; y si los lectores pugnan por imponerle un sentido a ese efecto, al desmantelamiento de la mimesis, ignoran asimismo el proyecto crítico desde el cual se funda la estética de *La casa de cartón* (Elmore 1993).

Es que el objetivo de la prosa de Adán no es narrar la historia de un lugar, de un territorio específico, como podemos ver en las sagas narrativas que vendrán luego según la historiografía literaria latinoamericana, como Macondo de García Márquez,

Santa María de Onetti, Comala de Rulfo, o la Zona de Saer, sino que en el fondo su mayor preocupación es introspectiva. Sobre este tema, Kinsella señala que la “subjetividad del narrador se convierte en la única medida de tiempo y espacio”, así como también subraya el hallazgo de “una serie de percepciones altamente subjetivas relatadas por el observador, el narrador, que prefiere representar su propia estimación imaginativa de lo que ve”, trazando de esta manera una especie de “mapa de sentimientos” de quien relata (1987: 92). De esta manera veremos cómo la focalización narrativa va a estar dada por los recorridos de un sujeto cuya incorporación de los rasgos propios del *flâneur* resulta evidente<sup>134</sup>. Es decir, para el que pasea nada es más importante que asumir una contemplación diferente, alcanzar una desfamiliarización de lo circundante que el *flâneur* trae consigo, para de esta manera incorporar a los individuos y sectores empujados en el mapa de la ciudad.

En este sentido, el diagrama de lo urbanístico expone la disidencia del imaginario de lo andino, el cual viene a interponerse en el orden urbano instaurado ya desde la Conquista por los españoles<sup>135</sup>. Ahora bien, el transeúnte alcanza este

---

<sup>134</sup> Si el perderse en una ciudad también requiere aprendizaje, como señala Benjamin en *Infancia en Berlín hacia 1900* dicha reflexión asimismo habilita una serie de comentarios acerca del núcleo temático organizador de esta serie de fragmentos. En la referencia al comentario de Benjamin pueden deducirse dos vertientes de análisis interdependientes. Por un lado la desestimación de cualquier tendido topográfico por sobre el espacio urbano; es decir, una iniciativa en pos del desecho de los anexos cartográficos que logren auxiliar al viajero. El narrador de *La casa de cartón* desatiende la búsqueda de la orientación como instancia superior (y superadora) del individuo en la ciudad. Asimismo, por otro lado, somos capaces de observar en eso que afirma el crítico alemán pero que también resuena en la ficción adaniana, la postulación de un nuevo tipo de aprendizaje, el cual se erige en condición de posibilidad del surgimiento de lo desconocido, de zonas que la misma ciudad propone invisibilizar de la mirada del transeúnte. A este lugar sólo se accede a través de una transformación del sujeto, de la mano de esa especie de *alter ego* del narrador como lo es Ramón, quien lo guía a través de un proceso en virtud del cual deviene espectador de ese balneario tan reconocido como lo fue Barranco durante los años veinte del siglo pasado.

<sup>135</sup> En *La selva en el damero: espacio literario y espacio urbano en América latina*, serie de textos compilados por Rosalba Campa, se advierte acerca de la interrupción violenta, el corte que genera, como no podía ser de otra manera, la llegada de los españoles y su propio modelo de ciudad. Se hace referencia allí a cómo las culturas precolombinas de América central presentaban en sus diseños urbanos operaciones similares a las de “crecimiento orgánico” (1989: 18). En la organización territorial propia de los incas se disponía del espacio con la intención de optimizar sus recursos económicos, en particular de la producción alimentaria, lo que se ha dado en llamar el modelo de “archipiélago vertical”. Nathan Watchell, a propósito de esta cuestión, en su artículo “Los indios y la conquista española” (1990: 178) señala precisamente que este fue uno de los rasgos de la sociedad inca que entró en conflicto con la estructuración que los españoles proponían: vinculaban a los nativos con el lugar donde vivían, negándoles la movilidad necesaria para abastecerse. De vital importancia para los conquistadores es la fundación de la ciudad como epicentro de las fuerzas colonizadoras. Su llegada muestra el emplazamiento la voluntad ordenadora de la razón eurocéntrica rectilínea frente a la disimétrica barbarie americana ha tomado inicialmente la forma del damero.



novedoso punto de vista atravesando un umbral, desde allí accede a una instancia de aprovisionamiento de los requerimientos necesarios para incorporarse al espacio de lo otro. Se torna, con ese fin, sujeto pedagógico de la modernidad y en la misma conversión se vuelve capaz de desaprender la forma de caminar por la ciudad en forma de damero con el objetivo de narrar dicha experiencia mediante recursos novedosos, cuya función específica radica en la puesta en crisis de los referentes que el mapa de la ciudad busca cristalizar<sup>136</sup>. Transcribimos a continuación un pasaje del fragmento veintinueve de la *nouvelle* en donde veremos cómo se plasma esta cuestión del urbanismo propio del avance de la modernidad:

*Al acabar la calle, urbanísima, principia bruscamente el campo. De los ranchos con sus patiecitos y sus palmeras y sus matas de campanillas se caen las matas de retamas, en los montículos de tierra fofa, en las tapias de adobe, en los azules monótonos del cielo... Piaras de asnos en una parda nube de polvo, cargan adobes todo el día de Dios. Aquí, en este suelo fofa y duro, a manchas, yacen las casas futuras de la ciudad, con sus azoteas entortadas, con sus ventanas primorosas de yeso, con sus salas con victrola y sus secretos de amor, quizá hasta con sus habitantes—mamás prudentes y niñas modernas, jóvenes calaveras y papás industriales [...] Una cholita tira del ronzal de una mula inmensa; y la cholita no tiene todavía quince años; y la mula se enterca en no moverse; y la cholita tensa más y más el arco de su cuerpo fragilísimo; y la mula se afirma en las patas delanteras; y yo quiero raptar a la cholita y fugarme con ella en la mula, a la sierra, tan próxima, que sus cimbros me arañan la piel de la nariz, haciéndome bizquear cuando la miro fijamente. Yo descendería, con la*

---

<sup>136</sup> La diagramación en damero a la que hacemos referencia sostiene una organización del territorio basada en la concentración del poder institucional en el centro del esquema urbano. Se dejan entrever dos consecuencias importantes en esta breve historización de la ciudad. En principio, se jerarquiza el espacio a la vez que se lo ordena, y además, prolifera en beneficio de la instalación del modelo urbanístico un rechazo del supuesto desbarajuste inherente a la realidad americana que veían los españoles, “para así impedir todo futuro desorden”. En relación con esto, agrega Rama que “el modelo frecuente en el pensamiento renacentista (...) fue circular y aún más revelador del orden jerárquico que lo inspiraba, pues situaba al poder en el punto central y distribuía a su alrededor, en sucesivos círculos concéntricos, los diversos estratos sociales. Obedecía a los mismos principios reguladores del damero: unidad, planificación y orden riguroso, que traducían una jerarquía social. Tanto uno como otro modelo no eran sino variaciones de una misma concepción de la razón ordenadora, la que imponía que la planta urbana se diseñara “a cordel y a regla” (2004: 41). La expresión “a cordel y a regla”, tal como se lee en las “instrucciones reales a los conquistadores” (Rama, 2004: 41) aparece como residuo latente en la utilización de mapas, en esa ilusión de referencialidad en la que confía el paseante mientras recorre las calles de una ciudad.

cholita en mis brazos y la mula entre mis piernas, a una cima sombría llena de cactus, con una sonámbula seguridad en la pesadilla feliz...Y la mula ha hecho escapar el ronزال de las manos de la cholita, y ahora corre, bruta, gacha, curva, en un rápido y sordo pateo, por el camino, pegada a la tapia, sin saber a dónde ir...Y el ronزال que se arrastra hundiéndose en el polvo es la *pulcra y perversa ironía* de un rabo de rata... (2006: 119-120, el subrayado nos pertenece)

En la articulación manifiesta entre, por un lado, la percepción que el narrador tiene de sí mismo y del proceso enunciativo y, por el otro, la crítica a la estructuración del espacio que la modernidad trae consigo, se evidencia la tensión entre la representación de lo andino y el escenario cosmopolita. El narrador pone en funcionamiento una “pulcra y perversa ironía” con tal de criticar el futuro avance de lo urbano por sobre el territorio serrano. Las “casas futuras de la ciudad” no se quedan sólo en su ubicación en tanto que irrupción en la ruralidad; al jugar con ese límite entre ambos espacios suma a su descripción irónica los elementos incluidos en las viviendas e incluso a sus habitantes, parte fundamental de un modelo de vida burguesa. El procedimiento a partir del cual se construye aquí la imagen, con la evidente intención de desarmar dicho esquema de vida, se apoya en el montaje. Se menciona entonces a la “cholita”, representante de una otredad contigua al desarrollo de lo moderno pero que se incorpora al recuento en detalle de la urbanidad del futuro. En el contexto de la “pesadilla feliz” que interrumpe la descripción del territorio, la animalidad adquiere un espesor determinado. En ese pasaje del fragmento la mula anticipa la latencia de lo andino a lo largo de la narración, un componente que más adelante el narrador denomina el “mundo del corral”: “En un tufo de refrito y cocina, *se me descubre un mundo encerrado en este mundo* —el mundo del corral” (2006: 135, el énfasis es nuestro).

Por lo tanto, podemos decir que a partir del anclaje en la ficción de la dimensión de lo animal, definida como un universo obturado por la misma focalización narrativa en el mundo circundante, al narrador se le “descubre un mundo encerrado” el cual se extiende, de manera solapada, ante la proliferación de turistas extranjeros que circulan por Barranco como lo son Miss Annie Doll o bien Herr

Oswald Teller o, incluso, ante el despliegue de materiales ligados a las novedades tecnológicas como el tranvía, los automóviles, el alumbrado eléctrico o el cine. El “mundo encerrado” que descubre el narrador se destaca por contener un profuso elenco de animales que representan satíricamente la sociedad barranquina. Hay allí menciones a los patos, conejos, gallos, caballos e incluso palomas cuya utilidad para la ficción radica en su introducción en tanto que estrategias para poner de relieve estereotipos:

Ahora con los gallos, gringos excéntricos que se visten de lana escocesa, practican deportes estúpidos como la caza de gusanos, juegan al golf con huesos roídos y mazorcas de maíz [...] Pronto fumarán en pipa, leerán magazines, jugarán al polo, caballeros en un gato, y partirán en viaje de placer a Southampton en un barco de la P.S.N.C. (2006: 136)

De manera velada, el ya mencionado sujeto pedagógico de la modernidad asume como válido el recurso de la satirización para dar cuenta de las características más sobresalientes de una porción de la sociedad barranquina. Opta con ese fin por hacerles perder sus rasgos humanos al animalizarlos. Asimismo, los asnos, quienes encabezan la comparación de los animales con los habitantes de Barranco, asumen cualidades cuya importancia resulta capital para acercarnos a las particularidades que concentra el imaginario de lo andino para el poeta-narrador de *La casa de cartón*. Los asnos reúnen en la serie de rasgos con que se los representa afinidades ligadas a la visibilidad que adquieren las reivindicaciones de lo indígena durante el gobierno de Leguía. La organización de una serie de proyectos políticos impulsados por el leguismo<sup>137</sup> y destinados a resolver los problemas que aquejan a esa porción de la población peruana se vuelven el centro de los comentarios del narrador aunque, en este caso en particular, deje de lado la parodia, evidente como vimos, en el caso de las gallinas. En la referencia específica a los asnos, a su vez presentes en cada aparición de los sujetos andinos durante la *nouvelle*, se elogia su capacidad de organización. Se los

---

<sup>137</sup> Para un abordaje detallado de las iniciativas políticas relacionadas con el problema del indio llevadas adelante por el gobierno de Leguía, ver el Capítulo uno.

describe de la siguiente manera: “¡Ay, los asnos, que son lo único aldeano de la ciudad, se han municipalizado, burocratizado, humanizado...! Los asnos hacen merecimientos para obtener los derechos eleccionarios —los de elegir, los de ser elegidos...” (2006: 135).

A tono con esta recuperación de lo animal como forma de alusión al imaginario de lo andino, el narrador elige un recorrido que lo lleva a la confluencia de lo cosmopolita y lo local, núcleo irradiador de significados para la narrativa de vanguardia peruana. En el mismo pasaje, la ficción se posiciona con respecto al mestizaje como posible salida teórica a la heterogeneidad inherente al concepto de nación sostenido por algunos pensadores del período. Si los asnos son, metafóricamente para el narrador, una forma de aludir al “problema del indio” como señala Mariátegui, aquí la mula hace referencia, según Cornejo Polar, a las polémicas incorporaciones que realiza la teoría literaria latinoamericana del discurso de la ciencia a raíz del uso de la categoría de mestizaje<sup>138</sup>. Adán hace mención de la mula en tanto que resultado final de la hibridez conseguida mediante el cruce entre los asnos y los caballos, aquellos retratados en la *nouvelle* como los personajes que “guisan los viejos platos criollos” y que “han lactado a la pava madre, han desmocado al pavo padre, saben todos los secretos de la familia, menosprecian a los patos y nunca salen de calle porque no hay dinero para comprar una manta nueva” (2006: 138). *La casa de cartón*, de este modo, participa en el debate acerca del mestizaje que ocupa el centro de la escena cultural en el Perú de la década del veinte del siglo pasado. Mediante la alusión a este mestizaje entre los representantes de lo criollo y lo indígena, retratados como caballos y asnos respectivamente, el narrador reconoce en ese posible resultado final el bosquejo de una matriz literaria sostenida no sólo a través de esta confluencia de especies.

---

<sup>138</sup> En “Mestizaje e hibridez. Los riesgos de las metáforas. Apuntes”, Cornejo Polar se detiene en este proceso de incorporación de términos propios de la ciencia al discurso crítico acerca del fenómeno literario. Hace referencia, en este sentido, al valor negativo que concentra el concepto de mestizaje desde el punto de vista de la biología: “Es evidente que categorías como mestizaje e hibridez toman pie en disciplinas ajenas al análisis cultural y literario, básicamente en la biología, con el agravante —en el caso del mestizaje— que se trata de un concepto ideologizado en extremo. En lo que toca a hibridez la asociación casi espontánea tiene que ver con la esterilidad de los productos híbridos, objeción tantas veces repetida que hoy en día García Canclini tiene una impresionante lista de productos híbridos y fecundos...De cualquier manera esa asociación no es fácil de destruir. De hecho, en el diccionario Velázquez inglés-español la palabra híbrido suscita de inmediato una acepción algo brutal: “mula”” (2002: 867).

Como establecimiento de una posición cercana al rol que tenían las corrientes ideológicas destinadas a movilizar la conciencia social subalterna al activar la cuestión indígena, la narración adaniana hace hincapié en la figura de la mula aunque no deja de lado la injerencia que tiene la ironía en su discurso. El resultado final es la construcción de una imagen en tanto que origen, punto de partida de la ficción vanguardista, la cual incorpora, por un lado, a la mula en tanto que partícipe necesaria así como también, por otro lado, añade una infaltable mención a la tecnología proveniente del ámbito del cine:

La tarde proviene de esta mula pasilarga, tordilla, despaciosa [...] pantalla de cinematógrafo, pero redonda y sin necesidad de sombra; de ella emanan todas las cosas [...] Esta mula nos está creando al imaginarnos. En ella *me siento yo solidario en origen con lo animado y lo inanimado. Todos somos imágenes* concebidas en un trote amplio y calmoso, imágenes que se folian, o se enyesan y fenestran, o se visten de dril, o se ciman con un casquete de vidrio. Cósmica lógica nos distingue a todos en indefinidas especies, de un solo género...” (2006: 146, el énfasis es nuestro)

La mencionada solidaridad “en origen con lo animado y lo inanimado” sienta las bases de lo que, en el imaginario indígena, se denomina la relacionalidad del todo (Estermann 2009: 126). De manera concomitante, el narrador no solamente se detiene en esta reflexión acerca de un aspecto fundamental de las creencias indígenas sino que, para dejar en claro la importancia que conlleva el universo de la técnica en esta narrativa de vanguardia, hace especial hincapié en la relevancia que adquiere la imagen en tanto que muestra de un efecto de sentido inmediato, el cual asume en ese segmento de la narración, similar a otros, como veremos en breve, la capacidad de hacer fulgurar en un fragmento la totalidad<sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup> En el análisis de las relaciones que se establecen entre la escritura de Joyce y la de Adán, planteadas no sólo por la crítica sino también presentes en el texto mismo a partir de los comentarios de Sánchez en el famoso prólogo, en donde se refiere al autor como “un tipo de Joyce, medio Stephen Dedalus” (2006: 153), lo cierto es que en la búsqueda estética llevada adelante por ambos autores se refracta el concepto de “quididad” (Whatness) analizado por Barthes en *La preparación de la novela*. El crítico francés explica dicha categoría de análisis al explicar la “epifanía joyceana” como una “revelación de la quididad (*Whatness*) de una cosa”, es decir, “un acontecimiento inmediatamente significativo” que, al mismo tiempo no establece “ninguna

En *La casa de cartón* el efectivo trabajo con el imaginario de lo andino se articula a través de la presencia de una serie de personajes que irrumpen para dejar entrever la otredad manifiesta en la descripción de Barranco. Se trata de una serie de materiales literarios que no van a tomar la forma de saberes míticos o reivindicaciones indígenas como en las narraciones de los años veinte de Churata, ni siquiera se trata de las inflexiones de la intimidad ligadas a la rememoración como en *Escalas* de Vallejo o bien en *Coca* de Chabes. Aquí esos pasajes en donde se aborda el imaginario indígena se exponen como figuraciones culturales de un sujeto de la enunciación irreverente, cuyo discurso va a adquirir matices irónicos en la mayoría de las ocasiones y que recurre constantemente al valor significativo que concentra la imagen en tanto que montaje<sup>140</sup>. Hay aquí entonces la explicitación de un plan de escritura, visible en la primera obra de Adán, y que va a establecer para su concreción vasos comunicantes no sólo con la forma de confeccionar imágenes extrapoladas del mundo del cine y de sus técnicas, sino que también va a sumar a ese proyecto escriturario recursos propios de la poesía, género presente en toda su producción. Un claro ejemplo de esta aproximación al discurso poético es factible de analizar si pensamos en el itinerario que traza la noción de sujeto en la producción literaria adaniana, desde esta *nouvelle* hasta sus últimos poemarios. Un concepto de sujeto que, como veremos, va modificando sus aristas desde esta prosa poética hasta sus posteriores obras mediante la incorporación de un conjunto de recursos provenientes del discurso poético al interior de la arquitectura narrativa de *La casa de cartón*.

A continuación analizamos rasgos preponderantes en la *nouvelle* de Adán relacionados con esta confluencia de prosa y poesía en su primera obra. Nos detendremos en la creación de su seudónimo como inflexión del sujeto imaginario para desde allí abordar la figura de Ramón, proyección subjetiva cuya importancia

---

pretensión de un sentido general, sistemático, doctrinal”. Se trata, señala Barthes, de la potencialidad que acarrea el “fragmento discontinuo” tal y como se presenta, agregamos, en el estilo de Adán, quien resuelve, como Joyce, “*verter* las Epifanías en la Novela, ahogar lo intolerable de lo breve, de lo corto, en el relato” (2005: 156-157). El uso del fragmento, como vemos, resulta esencial para los protocolos de escritura esbozamos por estos narradores de vanguardia.

<sup>140</sup> En “La creación de Barranco: un estudio de *La casa de cartón* de Martín Adán”, John Kinsella enfatiza en que “durante los años veinte y treinta, se agudizó la sensibilidad hacia las comunidades indias y hacia los marginados sociales, aunque este interés no fuera un fenómeno absolutamente nuevo. El período de los años 20 y 30 iba a ser una etapa de renovación y de intensificación de los temas indígenas y de los intereses del proletariado (1987: 87).

radica en erigirse como uno de los eslabones de la serie de figuras de la subjetividad que el sujeto de la escritura adaniana expone. Asimismo, hacemos hincapié también en la particular función que adquieren los “Poemas Underwood” para la instalación de las relaciones entre la narrativa y la poesía a las que nos venimos refiriendo en los análisis de los demás autores de nuestro corpus. *La casa de cartón* llama la atención ya que la interacción entre ambos géneros va a ocurrir al interior de la estructura de la *nouvelle* y no de manera independiente si pensamos en el rol de poeta que asume cada uno de los narradores aquí estudiados. Es decir, la contigüidad entre poesía y narrativa que los narradores de vanguardia exponen en sus producciones adquiere un matiz más que original en esta obra de Adán pues muestra sus tensiones en el diagrama mismo de la ficción.

### **7.3 Martín Adán: el origen de un nombre**

*La casa de cartón* es el primer texto narrativo publicado por Martín Adán en el año 1928. En él se exponen como documentos que lo flanquean un prólogo y un colofón escritos por Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui respectivamente, en donde se concentra un momento fundacional, la génesis en sí misma de las figuras representativas del sujeto imaginario (Monteleone 2016) en la obra de Adán. Y decimos esto puesto que el seudónimo “Martín Adán” tiene su inicio en dichos textos, se tornan así testimonios esenciales para entender la “despersonalización” a la que se somete el autor mismo “en tanto que imagen” (Monteleone, 2016: 12).

Esta “fenomenología de la despersonalización heteronímica” (Agamben 2005: 127) pone en escena una subjetividad escindida. En el caso específico de Adán, la suya es, en principio, una subjetividad vanguardista, ansiosa por develar los secretos de lo moderno en el arte literario aunque siempre con cierto desdén crítico. Al respecto, la ironía no deja de atravesar la mayoría de sus escritos iniciales; en *La casa de cartón* se establece como una estrategia compositiva accesorio de una imagen de poeta (y de narrador) fracturado entre dos polos. Encabalgado a dos momentos históricos, a dos estéticas contrapuestas, Adán esgrime un momento de fascinación ante las dislocaciones de la narrativa vanguardista para luego, tiempo después, hacer foco en

el recorrido de la tradición literaria hispánica, plegándose para ello al culto ininterrumpido del soneto barroco en *Travesía de extramares*. El sujeto propio de la estética de Adán busca asidero utilizando una serie de heterónimos. Se trata de la implementación de un conjunto de estrategias de disolución del yo propias del trabajo literario, arraigadas de tal manera en el proyecto creativo de Adán que se vuelven operaciones de escritura fundamentales para analizar *La casa de cartón*.

Volvamos ahora a los mencionados paratextos que acompañan la edición de la obra de Adán. La crítica especializada hace hincapié en la relación cuasi-paternal que se desarrolla entre el propio Mariátegui y este adolescente que con tan sólo diecinueve años ya publica en las páginas de *Amauta*. En dicha revista, Adán da a conocer en el número diez de diciembre de 1927 un fragmento de los treinta y nueve que componen la posterior *nouvelle*, así también como un poema titulado “Navidad”, todo acompañado de una nota al pie aclaratoria del propio Mariátegui que tiene en cuenta la construcción de una imagen de escritor en el espacio público. El director de *Amauta* señala que la:

primera consecuencia de este debut será, acaso, su expulsión de la ASJ (Acción Social de la Juventud) [...] Su nombre, según él, reconcilia el Génesis con la teoría darwiniana. Le hemos objetado, privadamente, que Martín llaman los monos [sic] sólo en Lima y el Barranco y que Adán es patronímico inverosímil. Mas si Martín Adán se llama así realmente, no cabe duda que se trata de un humorista y hereje de nacimiento. (Citado por Jorge Aguilar Mora, 1992: 37)

Se observa de esta manera, en primer lugar, la intransigente decisión de hacer uso de dicho seudónimo, aun teniendo en su contra los argumentos que expone el propio director de la revista. En efecto, se trata de la anulación de cualquier afiliación con los rasgos esenciales de lo criollo que provenga de ese apellido con una historia “aferrada a algunas ilusiones aristocráticas” (Lauer 1983: 10). Rafael de la Fuente Benavides, el nombre detrás del seudónimo, tiene que hacerle frente a las incompatibilidades surgidas de su perfil de joven aristócrata, “clerical y civilista”, como dice Sánchez en el prólogo; militante de la organización católica Acción Social de



la Juventud que sorpresivamente escribe para una revista en pugna constante con el régimen de la “Patria Nueva” de Leguía durante la década del veinte. Ante la posible afrenta social, Benavides decide incorporar a su literatura una “máscara existencial” (Aguilar Mora 1992: 39), dándole muerte al sujeto social-simbólico que forma parte de los procesos de subjetivación, trocando de ahora en más su imagen pública de acomodado por el mínimo *gesto* de un muerto<sup>141</sup>. Pero se trata de un muerto expectante ubicado al borde del texto, como si fuera el “exergo intratable” (Agamben 1992: 91), emplazado en un umbral en donde, además, se llevan a cabo sus exequias. En el prólogo a *La casa de cartón* se lee la siguiente frase:

Rafael de la Fuente Benavides, mi ex discípulo cuando yo era “Herr Lehrer in der Deutschen Schule”, y él un alumno demasiado ejemplar, dicta aquí su testamento. Y yo vengo a servirle de testigo, de portacirios en esta extremaunción a un hombre aristocrático, clerical y civilista. La ginecóloga sabrá el secreto de cómo apareció Martín Adán. (2006: 152)

La mención de la escena pedagógica entre el maestro y el alumno se reproduce de dos maneras concomitantes a lo largo de todo el prólogo, incluso retorna como veremos en el comienzo de *Travesía de extramares* al referirse a otro docente de la institución<sup>142</sup>. Aquí, entonces, se observa cómo en primer lugar la interacción didáctica emerge como excusa y a la vez puesta en común de los lazos biográficos, los cuales actualizan la presentación en sociedad del ignoto escritor y trazan el recorrido

---

<sup>141</sup> Giorgio Agamben en su artículo “El autor como gesto” hace alusión, con la intención de aportar una nueva perspectiva, a los postulados acerca de la “función autor” elaborados por Michel Foucault en su famosa conferencia “¿Qué es un autor?”. Para llevar adelante esta tarea propone que si “llamamos gesto a aquello que permanece inexpressado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central” (2005: 87).

<sup>142</sup> En el poemario titulado *Travesía de extramares* se recurre a los tropos que reúnen en su figura elementos contrarios, opuestos, divergentes. La paronomasia, la aliteración y la paradoja son las figuras retóricas más reconocibles en el poemario. Asimismo se encuentra en este grupo de procedimientos uno que viene a complejizar de manera denodada la expresión (y el enredo) de sentidos: el dimorfismo, alusión directa a uno de sus docentes en la Deutsche Schule. Dice Aguilar Mora: “pone en movimiento toda la raíz, la historia y la transformación de las palabras [...] es el nombre que le daba Emilio Huidobro, el profesor de Adán, a esa situación en la cual una misma palabra latina posee en el español una doble forma: por un lado “vulgar” (que ha seguido todas las etapas de la evolución del castellano) y por otro, la forma “culto”” (1992: 99).

de las formas de legitimación propias del campo literario peruano<sup>143</sup>. En segundo lugar, surge como resonancia directa de una operación de lectura que Sánchez le muestra a los futuros lectores del texto. Es decir, el maestro no sólo viene a dejar en claro la distancia irrevocable entre las posiciones que intervienen en la enseñanza, mostrándoles su propia incapacidad en tanto que consumidores de una literatura de vanguardia sino que además, en este caso, se erige como “policía” del lector. Es quien asume la manipulación de las herramientas necesarias para mediar entre la obra y sus interesados, reproduciendo así la lógica misma de la relación pedagógica. En este sentido, Sánchez aparece como el crítico consagrado, profesor ejemplar de una institución para la elite limeña, que viene a *traducir* “los malabarismos y contorsiones” de la vanguardia. Al respecto, el crítico peruano escribe que se debe:

desconfiar de los malabarismos y contorsiones de su literatura. Mucha voluntad vigilante ha entrenado ese estilo, y Martín Adán que es un gran masajista literario, ha adelgazado su manera, la ha obligado a la acrobacia, la ha enseñado el volantín, el triple salto mortal, la caída del ángel y el paso de la muerte, a fuerza de cuidados, de firme decisión de ser dislocado. Gitano de su verbo, lo raptó cuando apenas balbuceaba, y ha logrado romperle las articulaciones para obligarle a todo género de piruetas. (2006: 155)

Del prólogo escrito por Sánchez se desprenden también los efectos de la utilización del seudónimo como vaciamiento de la figura autoral en que se sustenta el sujeto imaginario: “Este escritor recién aparecido tiene una rara manera de salir a la palestra. Aparece en trío, pero en trío belicoso” (2006: 157). Se hace explícita, llamativamente, la referencia a la tríada fundamental de la teoría del sujeto imaginario (Monteleone 2016): tanto Rafael de la Fuente Benavides como Martín Adán y más adelante el personaje Ramón participan de la génesis literaria que implica deshacerse

---

<sup>143</sup> En referencia a las formas de sociabilidad literaria en el Perú de la década del veinte del siglo pasado resulta útil traer a colación la pervivencia de los circuitos literarios finiseculares y sus específicas estrategias de posicionamiento. Al respecto, Mónica Bernabé alude a la “aristocracia del talento” como factor central de un grupo de escritores considerados raros como Valdelomar, Eguren o el propio Mariátegui, quienes funcionan como ejemplos cabales de la reconfiguración de “los muros de la ciudad letrada limeña” como consecuencia de la “modernización del periódico y de la conformación de un espacio de producción intelectual diferenciado del universitario (2006: 85).

de una proyección biográfica para así dar lugar a la “circulación de los contenidos subjetivos imaginarios y simbólicos que dispone el poema” (Monteleone, 2016: 14). Por lo cual el prólogo no deja de lado la mención de ese nombre a través del cual se constituye el relato de la otredad, en este caso mediante uno de los personajes centrales de la *nouvelle* como lo es Ramón.

En el colofón de Mariátegui se evidencian algunos elementos de importancia cabal para nuestro análisis. Primeramente, el fundador de *Amauta* retorna a la descripción del origen del nombre de escritor elegido:

Martín Adán no es propiamente vanguardista, no es revolucionario, no es indigenista. *Es un personaje inventado por él mismo*, de cuyo nacimiento he dado fe, pero de cuya existencia no tenemos todavía más pruebas que sus escritos. *El autor de Ramón es posterior a su criatura*, contra toda ley biológica y contra toda ley lógica de causa y efecto. (2006: 158, el énfasis es nuestro)

Lugar común entre ambos documentos, tanto Sánchez como Mariátegui redundan en ese comentario al respecto del seudónimo, profundizan la puesta en escena de un dispositivo de enmascaramiento que alude sobre todo a un linaje familiar ligado al propio Adán y a una serie de espacios reaccionarios de la sociedad limeña:

Martín Adán no se preocupa sin duda de los factores políticos que, sin que él lo sepa, deciden su literatura. (...) No me refiero a la técnica, al estilo, sino al asunto, al contenido. Un joven de gran familia, mediano, inteligente, cartesiano, razonable como Martín Adán, no se había expresado jamás irrespetuosamente de tantas cosas antiguamente respetables; no había denunciado en términos tan vivaces y plásticos a la tía de Ramón, veraneante y barranquina, no la habría sacado al público en una bata de motitas. (2006:159)

Se le provee de un punto de partida capaz de generar una ruptura con los esquemas sociales imperantes, pero también inculca, al interior de su primera obra, una estrategia compositiva fundamental. Benavides se “inventa” un personaje, un sujeto de la enunciación que corroe la persona misma del autor y que establece por lo

tanto una tensión con su pasado familiar desechándolo, por momentos como si se tratara de la correlación vital del famoso dictamen vanguardista: ante todo *épater le bourgeois*. Se trata entonces del primer pliegue del encadenamiento de representaciones del sujeto que buscamos desandar, en este caso del “sujeto autoral” (Foucault 1998: 45). En este sentido, Martín Adán dismantela en parte el recorrido biográfico del “sujeto autoral” Benavides, mediante la ironización constante y las alusiones impertinentes a un trayecto vital del que reniega transforma los propios hechos de su vida con la clara finalidad de hacerse un nombre propio. Despliega en este comienzo una serie de estrategias textuales destinadas a construir una autoría basada en un proceso paródico ininterrumpido de sus autorrepresentaciones, en las que participan, como vimos, Sánchez y Mariátegui. Incluso se decide a reformular su proyecto biográfico ya que con *La casa de cartón* se perpetúa el carácter fantasmal del poeta limeño relacionado de ahí en más con la vida bohemia<sup>144</sup>. Conforman la imagen pública de un desaliñado esteticista que pergeña en esa década del veinte una postura ante el vanguardismo escindida de la vacua fascinación asociada a la “poesía nueva” como diría César Vallejo (2002: 478).

Es decir, ese sujeto, que se deleita con sus “malabarismos” según Sánchez, lleva su fruición poética hasta un punto en que la torsión es evidente: ya no sólo se desprende de la pose aristocrática y criolla de su apellido, sino que en ese ahora de la escritura vanguardista decide narrar poniendo a prueba la lección indigenista y por ende el modelo realista, pero siempre desde una repelencia evidente ante lo nuevo. Su forma literaria es netamente vanguardista, sin embargo ese sujeto de la enunciación parece permanecer anclado a un régimen del gusto afín a códigos culturales conservadores. Dice Mirko Lauer a propósito de esta condición ambigua del sujeto poético: “su sensibilidad toma nota y reduce a términos comprensibles lo moderno. Adán no es un cosmopolita, sino un provinciano acosado por el cosmopolitismo [...] Hay en él [...] una sensibilidad hispánica ensayando la modernidad sajona (1983: 16).

---

<sup>144</sup> Dice Lauer: “En un tiempo en que los intelectuales más brillantes de las capas medias emergen hacia el debate nacional de los grupos dominantes, Adán va aceptando pasivamente un camino de desclasamiento [...] Porque a la postre lo extraordinario en Adán no es la bohemia alcohólica, sino el que su protagonista sea miembro distinguido de la élite intelectual del país”, para finalmente hacer énfasis en la relación poesía y vida como binomio irresoluble del acercamiento al decir poético: “Y cuando su poesía empieza a desarrollar una pasión hermética, la crítica acude a la biografía en busca de pistas” (1983: 26).

La revisión de los tópicos de la modernidad se lleva a cabo mediante una serie de procedimientos. Adán dinamita las categorías propias de la narración mimética: difumina la linealidad cronológica a través de la concreción de una serie de estampas que rozan lo costumbrista, apela a la fragmentación y el montaje como procedimientos recurrentes, prioriza la narración meta-ficcional así como también la anulación de la categoría de personaje y de narrador<sup>145</sup>, sin olvidarnos del cuestionamiento de la noción de sujeto como sustento clásico del régimen mimético, propio de la tradición novelística anterior al surgimiento de las vanguardias. Observemos a continuación de qué manera dichos procedimientos de construcción ficcional son aplicados en el retrato de la sociedad barranquina.

#### **7.4 Barranco: una biografía vanguardista**

*La casa de cartón* expone en su estructura una secuencia de treinta y nueve estampas<sup>146</sup>, planos podríamos decir si empleamos un léxico cinematográfico, en montaje. En cada uno de esos fragmentos observamos un cambio del propio conjunto focalizado basado en el encuadre y, por otra parte, cada uno de esos fragmentos marca un cambio gradual hasta llegar a “Poema Underwood”, una sección que ofrece el cambio más delimitado dando así una idea de permutación general que, unido a la segunda parte, nos ofrece un montaje del todo. Prepondera, en este sentido, un rasgo elemental para nuestro análisis que es el cruce entre esta narrativa de vanguardia y el método de composición denominado montaje, propio del ámbito del cine. Lauer da cuenta de esta relación al afirmar que:

---

<sup>145</sup> *La casa de cartón* ejemplifica a las claras la relación entre ficción y realidad extraliteraria que configuraba uno de los focos de mayor interés para las vanguardias latinoamericanas. De ahí que el discurso novelístico se ofreciera como campo de experimentación enormemente rico para problematizar y renovar no sólo la entonces obligación mimética-verosímil de la novela, sino en general el límite (convencional) entre ficción y no ficción, entre literatura y lo que se dice realidad. Así, la configuración de los mundos narrados se sustrae a los “criterios establecidos de verosimilitud, transparencia y referenciabilidad y apunta hacia modos marcadamente disidentes y modernos de cómo percibir, entender y (re)presentar la “realidad” (hispanoamericana))” como bien afirma Niemeyer (2004: 138).

<sup>146</sup> La edición en la que nos basamos para realizar este recuento de los fragmentos que conforman la *nouvelle* es la incluida en Adán, Martín, *Obra poética en prosa y verso* de la Universidad Católica del Perú, editada en 2006, edición a cargo de Ricardo Silva-Santisteban.

El Adán de la vanguardia es visual de un modo claramente cinematográfico: al celuloide y a las nuevas velocidades del siglo pertenecen los ritmos de su prosa poética; sus más agudas metáforas proceden de encuentros todavía frescos con las novedades de la penetración cultural de la primera postguerra: su sensibilidad toma nota y reduce a términos comprensibles lo moderno. (1983:16)

Como ejemplo de este específico mecanismo de construcción, hacemos hincapié en el fragmento número tres de la *nouvelle*. Ahí puede leerse la referencia a la oleografía, una litografía coloreada, impresa en cartón o papel, que asemeja ser una pintura al óleo, muy populares durante el siglo XIX. Allí puede leerse: “Y la ciudad es una oleografía que contemplamos sumergida en agua: las ondas se llevan las cosas y alteran la disposición de los planos” (2006: 55). La alteración, el cambio brusco de los planos nos invita a pensar en ese “caleidoscopio” (Lauer, 1983), así también como en la manera que tienen de plasmarse en el texto las imágenes que va describiendo el narrador las cuales yacen superpuestas. En relación con este aspecto de la obra, el propio Mariátegui en el colofón hace mención a que la totalidad de “sus cuadros, todas sus estampas, son veraces, verosímiles, verdaderas. En *La casa de cartón* hay un esquema de biografía de Barranco, o mejor, de sus veraneantes” (2006: 161).

Este “esquema de biografía” del territorio que propone el director de *Amauta* desafía el verosímil realista. Para Mariátegui lo retratado, los sucesos cotidianos de la ciudad, se circunscriben a la ficción en tanto que articulación iluminadora de los alcances del relato de una vida, en este caso la de Barranco. En ese ordenamiento de los sucesos cuyo eje es el criterio verista propuesto en los *Siete ensayos* con respecto al abordaje del referente indígena, los materiales cotidianos y los sucesos inherentes a la rutina barranquina reciben un tratamiento basado en los procedimientos de la vanguardia. Es decir, se trata efectivamente de una biografía pero que no pasa por alto el carácter volátil de la representación realista; la crítica al método narrativo del realismo proviene del título mismo de la obra, una metáfora de la fragilidad del

mundo representado (Verani 1996:62) e incluso de los elementos utilizados para edificar un concepto de realidad<sup>147</sup>.

En este sentido señalamos que se trata de una biografía de Barranco aunque sostenida no por un recuento de los momentos más sobresalientes de su vida, es decir, no se apela al modelo biográfico tradicional sino que más bien nos encontramos con la descripción de una serie de personajes y lugares que apelan para su concreción a los procedimientos narrativos de la vanguardia. Como ejemplo, podemos encontrar en el segundo fragmento de la obra una referencia a la poética de Adán introducida en el texto de manera velada. El pasaje de la “carretita” funciona como declaración de principios del narrador: un orden de la narración basado en lo contingente cuyo origen resulta ser el flujo mismo del discurso y no el avasallamiento del argumento. Sin embargo, la acumulación de fragmentos discursivos responde a una estrategia compositiva que hace del montaje su principal herramienta. Casi al final de la mencionada segunda estampa se lee como reflexión referida a esa “carretita”: “Y por nada del mundo enmienda ella el rumbo –el rumbo recto hasta traspasar las paredes en las calles sin salida, recto hasta la imbecilidad [...] Hay entre las cosas, ligas de socorro mutuo, que el hombre impide” (2006: 56). El acoplamiento de elementos reales e imaginarios en el abordaje de Barranco, siguiendo el presupuesto mariateguiano esbozado más arriba, asume en este pasaje el rol central. Si la metáfora de la “carretita” sirve como representación de la superposición de planos que rompen cualquier atadura mimética<sup>148</sup> evidenciando las “ligas” instaladas entre las “cosas” que

---

<sup>147</sup> Recordemos que quien renueva los abordajes críticos acerca de la nouvelle de Adán resulta ser Mario Vargas Llosa, quien en un artículo titulado “*La casa de cartón*, I. La poesía y el realismo” releva, como punto de partida, el calificativo de novela destinado a la obra de Adán. Con este objetivo, Vargas Llosa observa un distanciamiento con el “realismo peruano, es decir costumbrista o folclórico” cuya originalidad está dada por la inclusión de una veta subjetivista, basada en impresiones fragmentarias, a la representación de la realidad. Sin embargo, el escritor peruano no profundiza en esta cuestión, elemental para nuestro planteo y a la que en breve nos referiremos.

<sup>148</sup> Lauer se refiere a los cambios que promueve la narrativa de vanguardia, expuestos en esta obra de Adán. Aclara en este sentido que antes “la narrativa se manejaba exclusivamente a través de la acumulación de grandes masas de datos positivos” cuyo delineamiento de la estructura narrativa respondía al seguimiento de lo real, “con la esperanza de que la cantidad haga su trabajo cualitativo”. Inversamente, Adán construye “un plano real (no formal ni literal) construido en base a las posibilidades aglutinantes de una percepción fragmentada. La casa de cartón —señala— funda nuestra narrativa contemporánea porque inaugura una fe en la palabra, que antes no existía” basada específicamente en “la indiferencia por la coherencia exterior y la fidelidad a lo subjetivo no manipulado, sino fresco y resistente como existe en su raíz de inconciencia.” (1983: 32).

la narración realista de ninguna manera cristaliza, inmediatamente después de su inclusión en el fragmento se hace alusión a los sujetos andinos que irrumpen en la monotonía del balneario, así como también se hace mención, desde una óptica costumbrista, del diálogo entre dos vecinos:

El sonar de las ruedas de la carreta en las piedras del pavimento alegra a la fuente las aguas tristes de la pila. El cholo, con mejillas de tierra mojada de sangre y la nariz orvallada de sudor en gotas atómicas, redondas —el cholo carretero no deja pasar la carreta por el césped del jardín ralísimo. Los viejos observa: “Hace frío. ¿Ayer?... ¡Lindo día! Diga usted Mengáñez... (2006: 57)

Así como en la narrativa de *Escalas*, más específicamente en el relato “Muro noroeste”, las interrupciones que aludían al universo de las formas jurídicas funcionaban no sólo como contraposición fundamental de la ficción sino también como ejemplo de la aplicación del montaje de discursos, en *La casa de cartón* la cotidianeidad de los vecinos representada a través de sus voces revierte el esquema compositivo de los personajes propio del realismo. Se trata de voces que dan cuenta de un run run cotidiano, ejemplos de oralidad propios de la dinámica barranquina y que se superponen, como un elemento más, a la imagen que el narrador va montando.

La redefinición de la mimesis en base a la discusión del realismo convencional y su ilusión de orden tiene su correlato en esa tendencia al orden “paratáctico” (Adorno 2006); es decir, se trata de la ausencia de una relación preestablecida de organización o de continuidad entre los fragmentos interpuestos a través de la que se constituye una narración basada en “personajes que a veces parecen servir sólo de sustento para los juegos de estilo, largo poema en prosa que vuelve siempre a un lugar, a un momento determinado, *La casa de cartón* escapa a un género preciso” (Loayza 2008: 341). Los respectivos diagramas compositivos en los que se sostienen los personajes forman parte del bagaje de procedimientos que pone en práctica el narrador al correrse hacia una estética vanguardista. Esos personajes incluidos en las viñetas barranquinas conforman un elenco que tiene su punto de partida en la descripción de Ramón cuyo contraste con la figura del narrador resulta elemental



para la ficción. Se trata de un sujeto dislocado, al igual que su ubicación temporo-espacial, y que esgrime una voz narrativa particular. Dice Kinsella:

De la misma manera con que la realidad física del espacio se va filtrando y se va transformando por medio de la subjetividad característica del narrador, los personajes retratados en el libro se van fundiendo en un molde surrealista y sirven como espejo de sus propias observaciones [...] Esta difuminación ambigua de identidades es un aspecto esencial del libro. (1987: 93)

“Como en pantalla de cinema”, señala el narrador adaniano (2006: 65), los personajes hacen su aparición a lo largo de la ficción. En el comienzo Ramón, en quien nos detendremos en breve, así como también mister Kakison, la presentación de miss Annie Doll, luego Manuel quien viaja a París y la señorita Muler, Oswald Teller y Lulú y hasta algunos que aparecen sólo una vez como Sergio, Raúl o Lalá. Para efectuar el tratamiento descriptivo de cada uno de ellos se recurre a una serie de imágenes superpuestas, combinadas de manera sorprendente y que reconfiguran los modos descriptivos heredados del realismo. De esta manera, dicha categoría de personaje se difumina, se disuelve mediante el uso de ese recurso que expone todas las peripecias posibles en la brevedad de la descripción, atravesada de referencias a objetos así como a discursos cuya operatividad radica en la fuga constante del personaje descrito en un trazo compuesto de imágenes:

Recordemos a Miss Annie Doll, turista y fotógrafa, resorte vestido de jersey que saltaba de la caja de sorpresa del balneario peruano. Se apretaba un botón, y Miss Annie Doll arrojaba afuera el cuerpo y las gafas amarillas. El juguete era una atracción municipal, no se podía comprar, era de todos, absolutamente público. La ciudad y Miss Annie Doll...Ella vivía de una renta que venía de lejos, como en una lata de té; ella hablaba un latín que quebraba su dentadura de loza limpia como un cristal, en mil añicos; ella no comprendía las campanadas de San Francisco, porque dio en oírlas en hebreo, y San Francisco no sabía lenguas muertas, sino solo hacer pompas de jabón para alegrar a Dios; ella usaba unas gafas con la misma armadura de concha de las tuyas, pero los cristales de las de

ella eran amarillos, antiluminosos. Y tú, Ramón, no eres un muchacho neurasténico ni padeces conjuntivitis alguna. Ramón, muchacho normal...Pero la gringa se parece quieras o no, esencialmente...qué se yo...al jacarandá de la calle Mott. (2006: 68)

Hay aquí, por lo tanto, un rasgo central del estilo de Adán. Su proyecto literario se sostiene en la proliferación, casi frenética como vimos en la cita precedente, de imágenes que se interfieren unas a otras, prestando sus referentes hasta apelmazar los cimientos de una perspectiva narrativa que se desprende de la función representativa, tornándose ella misma objeto del proceso de lectura (Aguilar Mora 1992). La frase, por lo tanto, adquiere relieve en tanto que resultado de un trabajo sobre la forma. Sus características se hacen visibles mediante una escritura fragmentaria a través de la cual se deja entrever una marca de estilo representativo de una vacuidad. La misma se encarga de hacer efectiva la contigüidad de una serie de posibles recorridos vitales que la biografía de un personaje expone en tan solo un breve resumen. La narración, en consecuencia, deshecha un itinerario vivencial más acorde a las aspiraciones miméticas del realismo para contraponerlo a la concentración de una biografía en un párrafo, gesto claramente vanguardista en lo que concierne a la voluntad de escribir desde una “poética de la ficción/imaginación”<sup>149</sup>. Dice el narrador del propio Ramón:

Empezaba a vivir... El servicio militar obligatorio... Una guerra posible... Los hijos, inevitables... La vejez... El trabajo de todos los días... Yo le soplé delicadamente consuelos, pero no pude consolarlo; él jorobó las espaldas y

---

<sup>149</sup> Se desprende de ese gesto narrativo, según Niemeyer, la específica toma de posición que se organiza en el texto de Adán en relación con la modernidad. La crítica alemana sostiene al respecto que en *La casa de cartón* aparece “una escritura cuya modernidad reside, entre otras cosas, en el juego con la propia condición periférica y/o la posible no-correspondencia a una modernidad ya definida por otros. Frente a ella, el texto (re)presenta una poética de la ficción/imaginación para la cual la cuestión moderno vs. no-moderno es un criterio plenamente aceptado, más ni a ciegas, ni a costa de otros [...] aparece como señal de la voluntad y la autoconciencia de una Vanguardia estética hispanoamericana que en absoluto se deja reducir a algún tipo de modernolatría. La indudable modernidad de sus rasgos de contenido y expresión [...] se entiende en función de un proyecto más amplio, posibilitado, eso sí, y como lo implica el texto mismo, por el proceso de modernidad y la intención de dar una respuesta/propuesta a este” (2004: 190).

arrojó la frente; sus codos se afirmaron en sus rodillas; él era un fracasado. ¡A los dieciséis años!... ¡Ay, lo que le había acaecido! (2006: 61)

El trasfondo de este proceso descriptivo de los personajes tiene en la misma *nouvelle* un segmento en donde se aborda esta cuestión desde el punto de vista de Ramón y el narrador. La instancia de reflexión acerca de cómo alejarse del modelo narrativo del realismo es el tema que cristaliza en ese pasaje mediante el cuestionamiento de la enunciación de los modelos canonizados, el cual acentúa una revisión de la convención autoritaria del acto de narrar. Por el contrario, los procedimientos narrativos de Adán se caracterizan por la autorreferencialidad, la enumeración problemática, los desplazamientos que exponen la incertidumbre y la multiplicidad de lo real. Un claro ejemplo es el pasaje en donde ambos personajes exponen un desacomodamiento ante la idea de creación literaria al haber sido parte del inicio de la existencia de un personaje pero del que no recuerdan mucho:

¿Habremos soñado Ramón y yo? ¿Lo habremos creado Ramón y yo con facciones ajenas, con gestos propios? ¿Nos habrá llevado el aburrimiento a hacer un hombre? ¿Tenía aquel hombre memoria, entendimiento y voluntad?... Porque yo veo ordenarse los datos que dice Ramón ahora mismo, humanamente, en una atmósfera de verano densa y amarilla. Yo también veo a aquel hombre disperso, incompleto, medio locura, medio ambiente, medio verdad, con la barriga de aire y las pantorrillas de horizonte marino, vertical, charadesco, embromado, al filo de un malecón sin baranda. Quizá todo eso no es sino elementos esenciales, fechas fisonómicas, cruces y mayúsculas, *taquigrafía de observador viandante*. (2006: 97, el énfasis es nuestro)

Con la frase “taquigrafía de observador viandante” alcanzamos una representación fehaciente del doble proceso que conjuga el narrador en la ficción. Por un lado su actualización del rol de *flâneur* en función del cual recorre el trazado urbano y rural del espacio de Barranco y a su vez la actividad que conlleva ese recorrido, centrada específicamente en la anotación de lo circundante, basada en un método de escritura que puede traducirse como la transcripción del habla en su misma velocidad de

enunciación si nos centramos en la referencia al taquígrafo. Como puede observarse, llama la atención a raíz de la frase subrayada la combinación de recursos técnicos y el mismo acto de traducción del paisaje de Barranco en una escritura que hace suya la pulsión de inmediatez propia de la modernidad y que resuena, por lo tanto, en la forma de representar a los personajes.

Pero no es solamente el narrador de *La casa de cartón* quien recurre a los avances tecnológicos a la hora de volcar sus impresiones. Ramón le deja sus poemas “escritos a máquina por el índice de un libro suyo” (2006: 115), razón por la cual el narrador establece, en ese mismo gesto de inclusión de la obra de su *alter-ego*, la referencia a otra instancia en lo que concierne a la circulación de los sujetos imaginarios que recorren la obra de Adán. La mención de Ramón como el personaje más importante de la *nouvelle* se apoya en la problematización misma de la voz narrativa. A partir de ella se ilustra el intercambio entre la perspectiva del narrador y la de su amigo, quien actualiza un rol de mentor. Ramón es descrito como “el loco que me enseñó a ver el agua en el mar, las hojas en los árboles, las casas en las calles, el sexo en las mujeres (2006: 140). Ese proceso de interacción constante entre la voz narrativa y dicho personaje asume los rasgos de una “teleología de la madurez” (Castañeda 2008: 82). Resulta atinada al respecto la descripción de la *nouvelle* como “literatura adolescente” que implementa el propio Mariátegui en el colofón pues describe el recorrido de un narrador al asumir una “ética vanguardista radicalmente moderna y de signo adolescente” ya que:

Anticipa el deterioro de todo lo existente, negando así la persistencia de la novedad, cuyo carácter es frágil por definición; y adolescente debido a que, como vemos en la relación entre narrador y personaje, hay una refutación de la adultez es el lugar desde el cual se hace posible reflexionar sobre la experiencia vital [...] Compleja y rica en matices, la relación entre el narrador y Ramón es uno de los aspectos centrales de la crítica al *Bildungsroman*. (Castañeda 2008: 82)

El proceso de autoconocimiento del individuo que conlleva este subgénero de la narrativa, el cual expone en su desarrollo una forma biográfica apegada al recuento de experiencias vitales por las cuales atraviesa ese sujeto en pleno proceso de aprendizaje, resulta reformulado por la pulsión narrativa adaniana. Hay en *La casa de cartón* una serie de reconfiguraciones de algunos de los tópicos que conforman la estética de la novela de aprendizaje. En primer lugar, la transición hacia la adultez va a estar mediada por el rito de iniciación sexual, instancia de la narración que veremos reflejada a partir de la inclusión del personaje de Catita. En un fragmento que sirve para iluminar dicha cuestión puede verse un abordaje de ese personaje femenino en función de la cual opera el mecanismo de la descripción sesgada al que nos hemos referido como mecanismo narrativo típicamente adaniano. En ese pasaje puede leerse:

Ella era una brava catadora de mozos. Todos nosotros hubimos de rodar la cabeza por sobre su pechito duro y redondo. Así, de ese amor inevitable hacíamos una era [...] Ramón se arrojó en Catita como un nadador en el mar [...] Catita, mar con olas porque no haya viejas, porque haya muchachos... Catita, mar redondo encerrado en un muelle semicircular, embanderado de ciudades... Catita, límite sutil entre la mar alta y la mar baja... Catita, mar sumiso a la luna y a los bañistas... Catita, mar con luces, con caracoles, con botecitos panzudos, mar, mar, mar... O amor también en que no había viejas, ni sombrerazos de paja, ni consejos, ni persignaciones. (2006: 130)

El proceso de metaforización de la promiscuidad sexual de Catita mediante la referencia constante al mar expone uno de los motivos clásicos de la novela de aprendizaje. Asimismo, motiva la asociación entre el recorrido del territorio y la aventura sexual. Catita, “brava catadora de mozos” no sólo muestra el goce sin tapujos de la sexualidad por parte de una mujer sino que también le proporciona al sujeto la salida hacia la parte no familiar de la ciudad, hacia la naturaleza que se ubica en los bordes del trazado urbanístico. Es el agente que organiza la deserción desde ese territorio conocido pues condensa un traslado hacia el afuera de la moral

conservadora, un espacio en donde “no había viejas”. Catita inaugura el uso del mecanismo central para la inclusión de este proceso de aprendizaje: para posibilitar la aventura sexual se requiere una aventura urbana. Así esbozado, dicho binomio de términos concomitantes reescriben el tópico de la iniciación sexual.

En segundo lugar, la clásica relación con el mentor cuya operatividad resulta capital para las narraciones que responden al modelo del *Bildungsroman* se encuentra en *La casa de cartón* con su reformulación. Hay una situación pedagógica pero que carece de efecto: Ramón finalmente no enseña nada puntual, incluso erige el simulacro de enseñanza sobre la base de una relación basada en la horizontalidad pues ambos, narrador y personaje, tienen muy poca diferencia de edad: el primero tiene catorce años y el segundo dieciséis (Castañeda 2008: 86). Se prescinde de tal escena central para el modelo narrativo de la novela de aprendizaje y en su lugar se le delega al aprendiz una visión de mundo basada en el inconformismo y la disidencia a los esquemas biográficos más tradicionales. Es decir, Ramón simplemente le ofrece una forma de mirar al narrador para que la sume a su estética; sin embargo el proceso de enseñanza se produce luego de la lectura de su obra póstuma: los “Poemas Underwood”.

Desde la palabra poética, Ramón deja para la posteridad un registro de su mirada que el narrador va a relevar y a incluir en su ficción. Se trata de un formato narrativo que establece una evidente distancia con el canon de lecturas que el narrador y sus amigos consumen: “Nosotros leíamos a los españoles, a nadie más que a los españoles [...] nos ateníamos a la olla podrida de la literatura española y americana. Porque, como en la Ínsula Barataria, es manjar de canónigos y ricachones” (2006: 102). De manera irónica, el hispanismo tradicionalista que se desprende de los consumos literarios que detalla el narrador establece relaciones con otro pasaje de la *nouvelle* en donde su distanciamiento de las estéticas miméticas resulta evidente. En el fragmento once, el narrador arremete contra las lecturas que asocia con los extranjeros en la playa, lecturas de autores franceses como Morand, Cendrars, Radiguet. Describe sus argumentos brevemente, ante los cuales no puede más que atacar sus peripecias repetidas así como la construcción de personajes agotados. Finaliza su crítica a este modelo narrativo al decir:

Todos iguales a los demás, todos indistinguibles, inafiliables –secretarios de legación, herederos de fábricas de tejidos, externas de colegios de monjas europeas, universitarios aplazados, beatas que han venido en busca de salud, de santo escándalo, de experiencia espiritual. (2006: 76).

Como vemos, la relación entre Ramón y el narrador resulta esencial en lo que concierne a la reformulación de la voz narrativa. Lleva a cabo, como consecuencia, la postulación de un yo que no es sólido ni consistente sino que se diluye entre un yo narrador y otro narrado. Este aspecto se erige como evidencia directa de la discusión acerca de la función específica de la voz extradiegética como autoridad narrativa al establecer la manera en la cual la única perspectiva capaz de contar es la subjetiva.

Lo que evidentemente Ramón le enseña al narrador de *La casa de cartón* son estrategias que incumben de manera directa a la conformación de un concepto de autoría atravesado por la mutabilidad: quien en una instancia asume rasgos de autor luego pasa a estar del otro lado en tanto que lector y testigo de la “inversión del estatuto mismo del narrador, quien se propone así mismo como lector privilegiado del cuaderno” del mismo Ramón (Chirinos 2003: 45)<sup>150</sup>. Dicho personaje funciona como punto de partida para la ficcionalización del acto de lectura. Veamos a continuación cómo funciona ese segmento de la *nouvelle* para la cristalización no sólo de otros rasgos asociados a Ramón sino también como instancia de la narración decisiva en lo referido a las relaciones entre narrativa y poesía.

## 7.5 Ramón y el fracaso de la poesía

En el quinto fragmento de la *nouvelle* Ramón hace su aparición. Como *alter-ego* del narrador, el personaje nos interesa en tanto autor del poemario que

---

<sup>150</sup> En su artículo “En busca de la alteridad perdida: borramiento, modernidad y cinismo en los “Poemas Underwood” de Martín Adán”, Eduardo Chirinos se pregunta qué leemos cuando nos enfrentamos al tono poético que se instala en esa sección central de *La casa de cartón*: “La respuesta nos instala en una compleja galería de espejos: leemos al narrador leyendo poemas heredados (y por lo tanto *suyos*), leemos también lo que el narrador lee (y nos hace leer) mientras ocurre la muerte de Ramón. Pero, sobre todo, leemos al joven Adán, quien detrás de la máscara que confunde a Ramón con el narrador, ofrece las claves de su destino literario” (2003: 45-46).

interrumpe la consecución de fragmentos. Ramón en sí mismo sostiene la estructura del relato a partir del ida y vuelta que mantiene con ese narrador difuminado, cuya inestabilidad entre una primera y segunda persona forma parte fundamental de *La casa de cartón*, ya que, nos dice el narrador, “no hay nadie que no sea tú o yo” (2006: 60). Ahora bien, en el fragmento veintiuno la narración expone una visible torsión: la constante referencia a la dupla “Ramón y yo” como principio narrativo dominante vira hacia la concreción de una escena particular: quien asume la primera persona en el relato una mayor cantidad de veces da cuenta de un rol accesorio: el narrador resulta ser quien se posiciona como editor de la obra de Ramón; primero de su diario, luego de sus poemas: “Así dice el diario de Ramón, el cuaderno de tapas negro hule lleno de palabras que no sé cómo vino a parar en las manos de la señorita Muler [...]”, en donde dice encontrar “locuras que se bajaron a los dedos de mi amigo cuando escribía su diario, transmutados en tontas ganas de señalar algo” (2006: 96).

Lo que viene a “señalar” el diario de Ramón es su propia escritura testamentaria. Promediando la narración, dicho personaje muere y como consecuencia el narrador-editor decide incorporar sus poemas en el centro de *La casa de cartón*. El fragmento inmediatamente anterior a la presentación de los “Poemas Underwood” lo explicita claramente:

Ser felices un día...Ya lo hemos sido tres meses cabales. Y ahora, ¿qué hacemos?  
¿Morir?...Ahora te pones sentimental. Es cordura ponerse lírico si la vida se pone fea [...] Di lo que se ocurra, juguemos al sicoanálisis, persigamos viejas, hagamos chistes... *Todo, menos morir.* (2006: 107, la cursiva es nuestra)

La tematización de la muerte certifica la idea de que todo autor es un muerto<sup>151</sup>, como es el caso de Ramón; así mismo el efecto mortuorio de dicha condición ineludible de la autoría motiva la proliferación de otros sujetos imaginarios, como será el caso de

---

<sup>151</sup> Primero mediante una aproximación al teatro de Tadeus Kantor, luego acercándose a la poesía de Mallarmé, Monteleone explicita a través de dichos ejemplos la estrecha relación entre autoría y muerte que sostiene el andamiaje poético puesto que todo autor deviene muerto a costa de delegarle su palabra al sujeto imaginario del poema: “En cuanto el autor afirma ‘estoy perfectamente muerto’ y se harta de irrealidad ante un yo en la consunción de la nada, el sujeto imaginario del poema obra como el lugarteniente del autor. Ese autor se presenta y representa como un muerto que dice yo” (2016: 61)



Aloysius Acker, a quien en principio Adán intentó borrar de su obra pero que finalmente incluyó, de manera particular, en una etapa posterior de su trayectoria como poeta<sup>152</sup>. La proliferación de los heterónimos en la obra de Adán se sostiene entonces a través de un conjunto de estrategias textuales. La autoría en el proyecto creador de este autor nunca se constituye en una presencia plena. Es entendida como un resquicio que hace de lo intertextual su elemento clave, presente en el cuerpo de una prosa que colinda con el poema a través de las derivas de un sujeto imaginario. Es evidente la tendencia a la ficcionalización del yo en su proyecto creador: Martín Adán, Ramón, Aloysius Acker, incluso el poeta-marinero de *Travesía de extramares*<sup>153</sup> son figuras de la subjetividad que se tornan la base de un procedimiento fundamental en el imaginario poético y narrativo de Martín Adán.

Se trata de quién halla en la muerte, en ese vacío del autor, la potencia de su reduplicación. Citándose a sí misma, la totalidad de la obra de Adán sostiene una apelación al elenco de artefactos discursivos funcionales en este sentido: la muerte de Ramón, del autor de los “Poemas Underwood”, se vuelve un procedimiento eficaz en la búsqueda de una relación especular con el autor de *La casa de cartón* mediante la que se pone en funcionamiento el vínculo entre los diferentes sujetos de la enunciación de la obra adaniana<sup>154</sup>. Todos y cada uno de estos sujetos imaginarios construyen un

---

<sup>152</sup> En una carta destinada a José Miguel Oviedo a raíz de la publicación de una selección de su obra poética, Adán confiesa su postura por demás crítica ante el conjunto de poemas *Aloysius Acker*: “Seré breve: insisto en la exclusión de “Aloysius Acker” que es un poema simbolista y hechizo que apenas entendería yo mismo si lo recordara y que no sé cómo ni por qué mano ha ido a parar a la Biblioteca Nacional...”. En *Obra poética*, “Nota preliminar”, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1971, p. 8.

<sup>153</sup> Se observa a lo largo del poemario en cuestión una serie de usos de la “metáfora náutica” como la llama John Kinsella en su artículo “La travesía poética de Martín Adán”: momentos de apertura a una isotopía de términos vinculados con dicho ámbito que se volverán recurrentes a partir de la inclusión del soneto “Leitmotiv” cuyo título anticipa de alguna manera los vericuetos y menciones de esta nueva conformación del sujeto, ligado en este caso a la navegación.

<sup>154</sup> Mediante este concepto de intertextualidad nos interesa pensar en un gesto central de la obra de Adán. Puede mencionarse, a modo de ejemplo, de qué manera ese poemario del que el propio Adán renegó como lo fue *Aloysius Acker* y que buscó eliminar de su recorrido como poeta, vuelve en forma de epígrafe, por ejemplo, en varios poemas de *Travesía de extramares*. Adán presenta allí un poema titulado “Dissonanza e preparazione”. La particularidad del mismo radica en la ausencia del esquema estrófico recurrente: aquí no aparece ningún soneto sino una especie de montaje de citas cuya adecuación al espacio textual toma la forma del epígrafe. Pasando por Juan de Mena, también por la elegía de Shelley a Keats e incluso recuperando a Lamartine, esta preparación al viaje marítimo tiene como objetivo principal recuperar vestigios de poemas anteriores. De esta manera, el sujeto imaginario de *Travesía de extramares* trae a colación al mismísimo Aloysius Acker, quien retorna, como ya dijimos, en forma de epígrafe. Vemos así entonces la recuperación de una serie de fragmentos de lo más significativos en lo referido a la construcción del sujeto imaginario de la poesía adaniana. En este sentido, no es azarosa la selección de dos fragmentos del tan criticado por Adán

circuito de la subjetivación cuya especificidad radica en la sustracción de un heterónimo por otro. En el caso particular de *La casa de cartón*, el enunciado poético, el testamento del poeta Ramón en este caso, llama la atención al respecto. A modo de ilustración podemos agregar unas palabras presentes en los poemas: “Y amo a mil hombres que hay en mí” señala Ramón, para agregar luego que esos mismos sujetos “nacen y mueren a cada instante y no viven nada. He aquí mis prójimos” (2006: 110). Hacia el final de la serie de reflexiones que va hilvanando, sentencia: “Nada me basta, ni siquiera la muerte” (2006: 112). En conclusión, podemos agregar que la relación entre el narrador y la inclusión de los poemas de Ramón en su *nouvelle* se trata de una operación que sostiene la reversibilidad de la noción de autor en tanto que sujeto imaginario de su obra.

Considerando dicha complejidad como un atisbo germinal de la variabilidad inherente al sujeto imaginario de la obra de Adán, en los “Poemas Underwood” reconocemos algunos elementos relacionados con la posterior organización de su estética. Ramón reconoce que “los hombres tienen posvida” (2006: 111) y en la consideración de la “posvida” de cada individuo, el sujeto de la enunciación de los “Poemas Underwood” hace alusión a lo que parece ser el mecanismo principal, el artefacto ideal del proceso de reduplicación que sostiene el concepto de autoría en la estética de Adán: el hacer de la vacancia de la subjetividad del poeta su conceptualización como fractura, su capacidad de hacer de la muerte, del vacío primigenio que promulga el autor, la medida de su verso y de su proyecto literario. En un continuo deshacerse y volverse sujeto, muriendo y resucitando, la narrativa de Adán halla en sus propias sobras los materiales para continuamente hacerse un cuerpo. Así lo confiesa el narrador de *La casa de cartón*:

Mi vida es un hoyito cavado en la arena de una playa por las manos de un niño novillero —un charquito minúsculo y maligno [...] me deshace el pleamar, pero otro niño novillero me cava otra vez en otro punto de la playa, y yo no existo

---

*Aloysius Acker* aunque efectivamente ponga sobre el tapete la marcada ambigüedad con respecto a su potencial desaparición de las ediciones. Es decir, hemos hecho referencia a la preocupación del poeta limeño por desechar dichos poemas, sin embargo su reapropiación tiende a ilustrar de manera fehaciente el funcionamiento de los procesos de intertextualidad al interior de su propia obra.

por algunos días, y en ellos aprendo siempre de nuevo la alegría de no existir y la de resucitar. Y yo soy el niño novillero que cava su vida en las arenas de la playa. Y yo sé la locura de oponer la vida al destino, porque el destino no es sino el deseo que sentimos alternativamente de morir y de resucitar. El horror de la muerte para mí no es sino la certeza de no poder resucitar nunca, ese eterno aburrirme de estar muerto. (2006: 125, el subrayado es nuestro)

Para el narrador la vida auténtica es morir y regenerarse, modificar su condición de manera continua y por lo tanto hacer de la inconsistencia un valor supremo de la creación literaria. En el espacio fronterizo entre las subjetividades disponibles que se le ofrecen al poeta toma cuerpo una particular manera de hacer de la autoría un concepto puesto en crisis constantemente. En el umbral de la despersonalización, la figura del autor deja que dicho procedimiento se inmiscuya entre las particularidades discursivas en las que se apoya.

En este sentido, recordemos como el encadenamiento de representaciones del sujeto imaginario comenzaba con una primera aparición referida al recorrido biográfico del sujeto autoral Rafael de la Fuente Benavides en los paratextos que acompañan *La casa de cartón*. Transformado entonces en Martín Adán, le daba un contexto narrativo a la aparición de otro de sus heterónimos: Ramón era el poeta que donaba su obra para que sea incorporada en el centro de la *nouvelle* adolescente de 1928, segundo momento del devenir autoral que expone la obra de Adán. Luego vendrá en tercer lugar, como señalamos, Aloysius Acker y finalmente el poeta-marinero de *Travesía de extramares*, el cual nos interesa en función de la rígida oposición que expone con respecto a los rasgos más sobresalientes del sujeto de la enunciación afiliado a la vanguardia como es el caso de Ramón, así como también por la exposición de un procedimiento de composición similar al esbozado con la inclusión de los “Poemas Underwood” a *La casa de cartón*<sup>155</sup>.

---

<sup>155</sup> No forma parte de nuestra investigación realizar un relevamiento de todas las figuras de subjetividad disponibles en la obra de Adán. Proponemos como polos opuestos los casos de Ramón y del sujeto imaginario de *Travesía de extramares* pues en este último el distanciamiento con respecto a la vanguardia resulta más evidente. La figura del poeta-navegante opta por la forma barroca del soneto, haciendo uso de una batería de anacronismos léxicos a partir de los cuales refundaba su dimensión subjetiva en el poema, esgrimiendo otra vez los resultados de la intertextualidad como proceso compositivo. Es por ese motivo que Aloysius Acker

Si analizamos el poemario en función de las innovaciones vanguardistas, la escritura de Ramón en este pasaje se diagrama a través de las novedades tipográficas, aludidas en el nombre de la famosa máquina de escribir, el eje de su sistema compositivo. Afín al aforismo, el tono poético se diferencia del estilo del narrador, parece encarnar sin tapujos la lección vanguardista de renovación literaria a partir de la técnica, esa que apuntalaba el adelgazamiento de la palabra producto de una pulsión escrituraria canalizable a través de las nuevas tecnologías<sup>156</sup>. La escritura “a máquina” (2006: 115) del poema que Ramón le deja al narrador y su correspondiente “permiso para hojear su diario íntimo en la alcobita de la mentecata señorita Muler” (2006: 140) suscita en este sujeto imaginario ligado a la estética vanguardista la inclinación hacia la técnica. Con la intención de recuperar la imagen de su amigo muerto, el narrador de esta prosa poética afirma:

Yo sueño con una *iconografía* de Ramón, que me permitiera recordarlo a él, tan plástico, tan espacial, plásticamente, espacialmente [...] Una iconografía, un *albo en sepia y negro*, a dos colores, por cuyas páginas pasara él, con su boca melancólica, con sus gafas ilusivas, con su terrible insignificancia, camino de cualquier parte. (2006: 140, el énfasis nos pertenece).

---

reaparecía al comienzo del poemario, como ejemplo de una constante reutilización de varios versos anteriormente publicados haciendo las veces de epígrafe. Hay en ese gesto creativo, nos interesa señalar, una similitud con la incorporación de los poemas de Ramón a la prosa de *La casa de cartón*.

<sup>156</sup> Para poner en relación los avances de la técnica y su aplicación al ámbito de la escritura, podemos traer a colación la afinidad que Walter Benjamin encuentra entre ambas nociones. En *Calle de dirección única* se plantea una relación directa entre la renovación del libro, su liberación de un formato tradicional, y las innovaciones que incorpora Mallarmé en su propia escritura. Es decir, Benjamin vislumbra en la propia poética mallarmeana un atisbo de emergencia del régimen de ruptura de la vanguardia, tal y como será conceptualizado más adelante por la crítica literaria. Este poeta resulta ser quien “ha incorporado por primera vez en *Coup de dés* las tensiones gráficas de las publicidades en la tipografía” (Citado por Monteleone, 2014: 65). Resulta ser, entonces, quien hace de las innovaciones técnicas de la época los componentes con los que alza su literatura, cuya especificidad radica en un alejamiento de los modelos de lectura ya perimidos, afectos a la linealidad de lo narrado, a la negación de todo lo que sucedía a un costado de la letra escrita. Mallarmé, de esta manera, viene a representar mediante su poesía una operación inclusiva de los usos del espacio en blanco de la página y los cambios en las formas tipográficas al interior del poema: “La escritura (...) es sacada impiadosamente a la calle por la publicidad y sometida a las brutales heteronomías del caos económico. Esa es la severa escolarización de su nueva forma” (2014: 66). Benjamin prioriza en su argumentación la necesaria tarea del poeta como estandarte de este proceso de renovación de lo literario, la apertura del acto de escribir al “diagrama estadístico y técnico”, logrando así la “fundación de una escritura móvil internacional”, la cual establecerá, afirma Benjamin, nuevos lazos con “la vida de los pueblos y encontrará un rol en comparación con el cual todas las aspiraciones de renovación de la retórica se revelarán como ensoñaciones vetustas” (2014: 67).

Adán acentúa la lectura crítica del proceso modernizador en el Perú de Leguía, pero esa modernidad proveedora de modos de expresión más bien novedosos como lo fueron el cine o la fotografía, a la hora de implementarlos en su proceso creativo, de ninguna manera obtienen de parte del narrador un abordaje acrítico. Hay allí una recuperación de los usos expresivos que la tecnología conlleva. Participa por eso activamente de una polémica por la posibilidad de ser un sujeto moderno en una sociedad periférica a través de la asimilación crítica de las instrumentaciones en materia de técnicas literarias, postura que lo distancia de la propuesta poética de Ramón. La importancia que adquiere el factor tecnológico para el desarrollo de los esquemas estéticos durante la década del veinte adquiere preponderancia si la pensamos en relación con su contexto específico<sup>157</sup>. Al respecto, Mirko Lauer señala atinadamente el “desencuentro entre la cultura peruana y el conjunto de tecnologías que habían empezado a definir la modernidad en el hemisferio norte desde fines del siglo XVIII” (2003: 12), usufructuando las figuras de la máquina en pos de una crítica centrada en los resabios de una cultura conservadora. La vanguardia peruana expone la manera en la cual la obra de arte inorgánica incorpora aspectos técnicos ligados a la fotografía y el cine, es decir, formas artísticas no sólo susceptibles de ser reproducidas, sino que confeccionadas para su “reproductibilidad técnica”<sup>158</sup>.

En lo que respecta al análisis específico de los “Poemas Underwood”, se desprende del mismo una poética del inconformismo no sólo frente a la muerte, sino que también ante la particular disposición del orden social donde los “hombres tienen la carne encallecida de oficina” y se alcanza a “ser feliz con permiso de la policía” exclusivamente (2006: 108). Recurriendo para ello a la descripción de un panorama

---

<sup>157</sup> Andreas Huyssen señala que la tecnología “jugó un –sino *e/-* papel crucial en la tentativa de la vanguardia por superar la dicotomía arte/vida y hacer del arte un elemento productivo en la transformación de la vida cotidiana”, e incluso llega a decir que “ningún otro factor ha influido tanto en la emergencia del nuevo arte de vanguardia como la tecnología, que no sólo alimentó la imaginación de los artistas (...) sino que al mismo tiempo penetró hasta el corazón de la obra misma” (2006: 29).

<sup>158</sup> La famosa sentencia benjaminiana que alude a las modificaciones que trae aparejada la implementación de aspectos propios de la reproductibilidad técnica a la naturaleza del arte a comienzos del siglo veinte, transformando sus condiciones de producción y recepción, hace de la experiencia tecnológica un componente determinante en la conformación del mundo burgués. En efecto, al incorporarla al espacio del arte, dice Huyssen, “la vanguardia liberaba a la tecnología de sus aspectos instrumentales y socavaba las nociones burguesas tanto de la tecnología como progreso como del arte entendido como algo “natural”, “autónomo” y “orgánico” (2006: 32).

urbano producto de un sujeto que practica la *flaneria* del andar sin rumbo fijo, se descifra a través de esa mirada propuesta como enseñanza por el maestro Ramón la totalidad del mundo que lo rodea y en función de la cual expone su intimidad. En esos paseos por Barranco, el narrador devenido editor de la *nouvelle* comenta haber encontrado los poemas en el interior del diario de Ramón, su compañero de aventuras. Allí el registro de lo privado adquiere preponderancia y se vuelve central. En este segmento el texto adjudicado a Ramón se asemeja más a las anotaciones fragmentarias del género autobiográfico que a las formas literarias imbuidas de la descripción de lo urbano y sus cambios como lo son los fragmentos de la *nouvelle*.

Sin embargo, ya desde el comienzo del mismo la alusión al espacio de lo urbano se hace evidente. Allí se lee: “Prosa dura y magnífica de las calles de la ciudad sin inquietudes estéticas. / Por ellas se va con la policía a la felicidad. /La poesía gafa de las ventanas es un secreto de costureras.” (2006: 108). Estos tres versos que abren los poemas de Ramón llaman la atención acerca de las implicancias del abordaje mimético de la realidad. Con ese fin, el sujeto de la enunciación tensiona la prosa y la poesía presentes en el mismo texto ya desde el comienzo del poemario, aunando dicha oposición con el espacio en el que se desarrollan las acciones. La dialéctica de lo privado y lo público se superpone entonces a la distinción genérica con que se abre el texto. Hay en esa contraposición una opción por el discurso poético y por el hecho de salir a recorrer la ciudad y de confeccionar un registro del mundo a través de la poesía. El comienzo despliega la contraposición por demás irónica entre los alcances de una exploración poética y otra narrativa. Este último método compositivo es caracterizado por su estructura mimética coercitiva, del orden de lo público, ejercida por unos agentes del orden social que reprimen todo conato estetizante: “Los hombres que tropiezas tienen la carne encallecida de oficina”, “Tienes camisa y no tienes grandes pensamientos de ninguna clase”, “No estoy muy convencido de mi humanidad; no quiero ser como los otros. No quiero ser feliz con permiso de la policía” (2006: 109) son algunos de los ejemplos que pueden leerse en los poemas de Ramón.

Por lo tanto, estos poemas funcionan como el discurso de la otredad, una especie de contrapunto con la ficción del narrador: señalan en su brevedad una serie

de tópicos desarrollados por los treinta y nueve fragmentos de la *nouvelle* aunque apelando para ello a una crítica intransigente del estado de cosas. Al respecto de esta resonancia de elementos presentes en la *nouvelle* al interior de los poemas, entendemos los “Poemas Underwood” a partir del último verso, pues ese “A casa...” (2006: 113) nos permite establecer una metáfora espacial cuya centralidad es esencial para fundamentar la oposición ya mencionada entre el adentro y el afuera. Desde el exterior al espacio propio de la casa que construyen los fragmentos concatenados, en ese espacio poético es necesario destacar el deseo por abandonar la condición humana que expone Ramón. La aspiración a la conversión en animal concentra un afán de relevamiento de las condiciones negativas que acarrea la humanidad en todas sus expresiones. Es por esa razón que los versos de Ramón van a criticar la sociedad occidental desde sus orígenes griegos cuando señala que la “polis griega sospecho que fue un lupanar al que había que ir con revólver” (2006: 109) y que motiva, como consecuencia, un deseo de metamorfosis en animal que alienta una posible respuesta al desengaño con respecto a los modelos civilizatorios: “Me gusta andar por las calles algo perro, algo máquina, casi nada hombre” (2006: 110).

Por este motivo no ser hombre resulta ser una estrategia viable para hacerle frente a la modernidad mediante la estética del cinismo, clave para la construcción de su mirada de lo circundante (Chirinos 2003: 53). En la figuración constante del perro resuena la filosofía de Diógenes a quien encontramos mencionado en los escritos de Ramón. Con la frase “El anhelo que tienen los grandes hombres de ser completamente perros. Los pequeños hombres quieren ser completamente grandes hombres, millonarios a veces dioses” (2006: 111) se deja asentado que el tema de la animalización del sujeto poético como anhelo establece relaciones con el pasaje del “mundo del corral” que hemos analizado más arriba, aunque en este caso no como satirización de los habitantes de Barranco sino que como estrategia de resistencia a la modernidad. Si, entonces, “ser un hombre como los otros” (2006: 111) no es una opción para el sujeto poético de los “Poemas Underwood”, observamos en este recorrido que hacen los poemas por los tópicos tratados en la *nouvelle* la conformación de la específica mirada que Ramón le delega al narrador como enseñanza y que este sopesa en la misma estructura narrativa de la *nouvelle*. La crítica

a los modos de ser propios de esa sociedad conservadora, la opción por la animalización como reconocimiento de una posible salida a los sinsentidos de la modernidad, la mención de la estética del cinismo como herramienta clave para sobrellevar la tarea de relevamiento de la ciudad de Barranco, hasta en último lugar mencionar el mundo del cine, son aspectos de la escritura de Ramón que se ubican en veredas opuestas con respecto al abordaje de los mismos por parte del narrador.

Sobre el final de los “Poemas Underwood” encontramos una serie de referencias al cine así como también a lo fragmentario como estrategia destinada a observar Barranco, pero que el sujeto de la enunciación no alcanza a definir como elemento viable para sumar a su escritura. Este confiesa su objetivo estético en relación con el contexto desde el cual escribe sus versos: “El mundo me es insuficiente/ Es demasiado grande, y no puedo desmenuzarlo en pequeñas satisfacciones como yo quiero” (2006: 112). Ese proceso de desmenuzamiento del mundo “en pequeñas satisfacciones” es un problema estético sin solución para Ramón. Reconoce en el cine una novedad que la modernidad impone desde el punto de vista de la técnica pero que no ve como recurso válido para sumar al conjunto de sus herramientas compositivas. Dice Ramón: “El panorama cambia como una película desde todas las esquinas / ¿Cómo he venido a parar a este cinema perdido y humoso?” (2006: 112).

Por lo tanto, el proceso de representación de la realidad de Barranco, para Ramón, no se concibe a través de lo fragmentario. En cambio, para el narrador se erige, montaje mediante, como el dispositivo necesario en la búsqueda de un esbozo de lo real atento a las vicisitudes propias de los cambios en la esfera de lo tecnológico, puestos a funcionar como salvoconducto eficaz al interior de una consecución de imágenes que no logran afianzarse en los cambios que trae la modernidad. El “panorama cambia desde todas las esquinas”, agrega Ramón, conciente de los cambios que percibe su aparato perceptivo aunque no concibe, como puede observarse al leer sus versos, una reconfiguración de la facultad mimética de sus producciones, de ninguna manera restaura la capacidad de mirar entumecida como consecuencia de la industrialización de los modos perceptivos inherentes a la modernidad, como si lo hace el narrador en sus fragmentos. En ese sentido, el montaje, mecanismo



compositivo puesto a funcionar como forma de reinventar la capacidad de mirar, se revela como el procedimiento que abreva de las formas modernas de esculpir la imagen y la letra, motivando para ello una desestabilización que comprueba la concreción de su efectivo anclaje en la subjetividad del narrador, no así en la de Ramón.

La “interrupción de la secuencia” (Benjamin 2011: 118) descriptiva, operación estética cuya importancia es clave para construir la mirada del narrador, hace del desmenuzamiento del mundo concebido como totalidad la estrategia principal para hacerle frente a los modos de decir asentados en una escritura que no incorpora realmente el influjo de las novedades técnicas, más allá de una alusión superficial presente en el título “Poemas Underwood”. En ese sentido, el “procedimiento instrumental de moda”, es decir el montaje, no modifica la mirada de Ramón<sup>159</sup>. Este personaje da cuenta de un “cinema perdido y humoso” pero al que parece haber llegado sin darse cuenta. Este espacio no sólo se erige como un ámbito propicio para incorporar estrategias literarias provenientes de las innovaciones técnicas que el cine provee, sino que, y este es un aspecto que lo distancia del narrador, motiva en el autor de los poemas el repliegue hacia el espacio de lo privado. Tal y como lo planteamos al

---

<sup>159</sup> Nos adentramos así en el debate acerca de la técnica literaria del que Benjamin participó en, por ejemplo, su ensayo “El artista como productor” de 1934, en el marco de una conferencia dictada en el Instituto para el estudio del Fascismo en París. Imbuido por el teatro épico de Brecht, en un pasaje del texto vemos cómo se enfatiza el intento de transformación del rol del escritor, el cual debe abandonar su función como “sujeto ideológico” pero “no como productor”, es decir, debe evitar la contradicción fundamental en la que incurren a través de sus obras, ya que “por más revolucionaria que pueda parecer, cumplirá una función contrarrevolucionaria” si se atiene a los requisitos estéticos, a los parámetros técnicos, impulsados a fin de cuentas por el proceso de producción a cargo de las clases dominantes. Se le insta, entonces, a buscar su lugar “junto al proletariado”, aunque no como representación de un “mecenas ideológico”, sino más bien como productor capaz de dejar de abastecer el aparato de producción, pasando así a transformarlo “en el sentido del socialismo”. Aunque, de paso, arribar a ese “lugar imposible” del mecenazgo ideológico debe hacerse a través de un recorrido específico, que tiene como ejemplo la ya mencionada propuesta dramática del propio Brecht. En su modelo de acción teatral, el montaje adquiere visibilidad en tanto instrumento de gran utilidad para lograr “representar estados de cosas”, los cuales se obtienen mediante la “interrupción de las acciones”: (...) el teatro épico adopta de esta manera —como el principio de la interrupción— un procedimiento, que en los últimos años se nos ha vuelto familiar gracias al cine y la radio, a la prensa y la fotografía. Me refiero al procedimiento de montaje; en efecto, el elemento montado interrumpe el contexto en el cual se monta (...) El descubrimiento de los estados de cosas se lleva a cabo mediante la interrupción de las secuencias. Pero la interrupción no tiene aquí el carácter de excitante; su función es organizadora (...) consiste en replantear como acontecimiento humano algo que se presenta como simple procedimiento instrumental de moda (2011: 118).

comienzo de este apartado, la tensión entre el adentro y el afuera que los “Poemas Underwood” escenifican se carga de sentido con el verso final que anota Ramón.

En ese “A casa...” que cierra el poemario encontramos un verso iluminador de los modos de decir propios de una vanguardia superficial, coincidente con la simple incorporación de un léxico moderno pero sin modificar un ápice los modos expresivos. Incluso el verso “Estoy sin pasado, con un futuro excesivo” que ocupa el lugar inmediatamente anterior a esa alusión al hogar se resignifica en función del destino inmediato de Ramón. En el fragmento ubicado a continuación de los “Poemas Underwood” nos encontramos con la certeza de su fallecimiento: “Murió Ramón cuando ya no le quedaba sino el *rastrero y agobiado placer de mirar por debajo de los asientos en los lugares públicos* —cine, tranvía, etcétera (2006: 114, el subrayado es nuestro). Dicho “futuro excesivo” es la clave para sostener una hipótesis de lectura de los “Poemas Underwood” como modelo negativo de la narrativa de vanguardia que Adán expone en *La casa de cartón*. Hay una evidente contraposición entre la manera de mirar lo cotidiano que Ramón y la situación en que decanta la intención de estetizar la realidad a través de la confección de un panorama total. Ramón no logra un desmenuzamiento de lo que lo rodea y la evidencia de esta depreciación del valor de su mirada nos la retrata el narrador quien señala cómo esa perspectiva se modifica por algo tan superfluo como el “placer de mirar por debajo de los asientos en los lugares públicos”.

La mirada poética de Ramón, cuyo objetivo era una descripción del espacio urbano en constante cambio, se repliega y pierde su ambición de crítica a la modernidad. Pasa a entremezclarse con un contexto más cotidiano y en ese mismo gesto abandona su idealización de la palabra poética. En clara consonancia con los postulados más sobresalientes de la vanguardia en tanto que proyecto artístico capaz de trastornar los parámetros del arte burgués, aunque siempre en un tiempo futuro, dicho matiz utópico alberga toda la potencialidad del cimbronazo vanguardista que, sin embargo, en la estética de Ramón no hace más que proyectarse a través de nimiedades. En su escritura se articula un mandato artístico colindante con la vanguardia pero su aspiración de ruptura de los esquemas heredados se remite solamente a la incorporación de un título efectista. La mirada de Ramón no hace más

que soslayar el “advenimiento de un mundo nuevo”, es decir, no logra confeccionar una forma poética acorde con esa “estética de futuro” (Monteleone 1989) que la vanguardia reclama para sus objetos artísticos. Ramón no rompe los límites de los “Poemas Underwood”, no desarma el relevamiento de lo real mediante el uso del montaje sino que sus versos exponen una postura conformista, una audacia impostada.

Por lo cual, como poeta vanguardista, Ramón está destinado a la muerte pues su reconocimiento de esa escritura rupturista resulta infundado, a diferencia del narrador de *La casa de cartón* quien sí hace de las técnicas vanguardistas parte fundamental de su escritura, incluso para llevar adelante la incorporación de un imaginario de lo andino ausente en los poemas de Ramón. “Nací en la ciudad y no sé ver el campo” (2006: 110) confiesa el sujeto de la enunciación de los “Poemas Underwood” dando cuenta del borramiento del referente indígena que se lleva a cabo en su escritura y que lo distancia del abordaje de este tópico en la narración.

**OCHO**

## **[8] *El autómat*a de Xavier Abril: cuerpo y utopía**

### **8.1 Xavier Abril, un “poeta ultra-avanzado”**

Xavier Abril de Vivero nació en Lima el cuatro de noviembre de 1905 y murió el primero de enero de 1990 en Montevideo. Hijo de Carlos Abril y Borgoño y Amalia de Vivero y Merino, conformaban junto con su hermano Pablo una familia tradicional con relevancia en los círculos culturales limeños. Durante su infancia cursó estudios en el Colegio Alemán al igual que Martín Adán, Estuardo Núñez y Emilio Adolfo Westphalen.

Fue un asiduo participante de las reuniones organizadas por el reconocido poeta de la época José María Eguren, quien:

Ejercería una irresistible atracción sobre los jóvenes de las promociones posteriores. A causa del desdén por obtener reconocimiento oficial y un aprendizaje efectuado fuera del mundo académico, por su retiro aristocrático, sus cotidianas apariciones como caminante misterioso y su roce con el mundo de la infancia, su imagen de escritor se aproxima al dandismo baudeleriano. Su casa del Barranco [sic] fue lugar de culto, centro de peregrinación donde, distintas generaciones de artistas, confluyeron en las tertulias del domingo. (Bernabé 2006: 172)

En ese mismo punto de confluencia de la bohemia limeña Abril establece contacto con otra de las figuras más reconocidas del campo cultural peruano como lo fue José Carlos Mariátegui. Desde 1926 a 1930, lapso de tiempo en el que se edita, colabora en la revista *Amauta*, desde el Perú y a la distancia pues, en 1926, inicia su periplo por Europa. Así lo afirma también Antonio Melis:

Las colaboraciones de Abril, que acompañan de manera sistemática todo el recorrido de la revista (1926-1930), se sitúan dentro de la corriente más radical

de la vanguardia histórica hispanoamericana. En este sentido representan una tendencia que, al menos en parte, se mueve a contracorriente con respecto a la dinámica de estos movimientos en América Latina. Los años en los que Abril empieza a escribir son los que registran el agotamiento progresivo de la primera ola vanguardista. (2014: 8)

Una vez en Europa, se traslada a España donde cursa varias materias en la Real Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, hasta 1927. Jorge Kishimoto, al respecto, agrega que Abril estudia pintura en dicha institución “teniendo como condiscípulo a Salvador Dalí” (1994:156). En esa época, además, entabla relaciones con poetas como Federico García Lorca, Rafael Alberti y Ramón Gómez de la Serna. Algunos datos de su estadía europea se desprenden de la copiosa correspondencia que su hermano Pablo tenía con César Vallejo. En la carta que le enviara Vallejo a Pablo el 24 de julio de 1927, a propósito de la llegada de Xavier a París en julio de aquel año, puede leerse la siguiente frase:

Ayer llegó Xavier y ya parece que está mejor de salud. Me dice que su sola llegada le ha engordado *sur le champs*. Es seguro que su permanencia aquí le hará mucho bien, con tal que afronte su vida vitalmente, desliteraturizándose en lo posible [...] Ya sabe usted cuánto lo quiero, Pablo. A Xavier le asistiré con igual cariño aquí. (2011: 217)

La estancia parisina no tiene nada de grato en principio para el joven poeta. Abril expone asiduamente los síntomas de sus enfermedades. En una carta que Vallejo le envía a su hermano Pablo del 4 de agosto de 1927 puede leerse:

Xavier sigue lo mismo en su enfermedad. Parece que el clima de París no le sienta bien. Un médico le ha visto y opina por qué debe salir de París cuanto antes, pues tiene dolores en las rodillas. Yo le digo siempre que debe reposarse mucho, sin agitarse, ni cometer excesos. Así lo hace, pero está visiblemente débil y postrado. Tal vez convendría que abandone París cuanto antes y volver a Madrid. El médico opina que le es necesario un clima cálido. Usted me escribirá

lo que crea que debe de hacerse. Entre tanto, yo le acompaño a Xavier todos los días, reanimándole y asistiéndole fraternalmente. (2011: 218)

Vale aclarar que ambos poetas peruanos residentes en París despliegan un claro “dandismo de la pobreza” entendido este como “un modo de resistir lo que en una de las cartas [Vallejo] llama la “estafa capitalista” y a esto opone una aristocracia del espíritu que ya no se basa en valores económicos como ya había pensado Baudelaire en el umbral de la modernidad”<sup>160</sup>. En este sentido, y como estrategia para sustentarse en territorio europeo, tanto Abril como Vallejo reciben un estipendio mensual producto de una beca, la cual evita que ambos caigan en la pobreza más extrema, aunque de todas maneras los deposite en un estatuto cuasi paupérrimo. En una carta del dos de octubre de 1927, Vallejo le cuenta al hermano de Xavier: “En este instante viene Xavier a decirme que está sin recursos y que le haga un telegrama pidiéndole un empréstito. Dice que no tiene ni para un café, pues lo que le envió usted no le alcanza para vivir un mes” (2011: 230). Existe también una carta enviada a Xavier Abril de parte del mismo César Vallejo fechada el 9 de enero de 1928, quien enfatiza en la pobreza como condición a la que difícilmente puede escaparle: “¿Cuándo vienes a París? Yo no sé qué haré en este nuevo año. Es una cosa terrible. Por de pronto estoy calato y sin tener cómo pagar mi hotel. ¿Hasta cuándo durará mi pobreza mortal? Pobreza al día, al año, a la eternidad” (2011: 236).

Más allá de estas dificultades económicas, como destacamos anteriormente es en París entonces donde Abril asimila una serie de transformaciones literarias, producto del descubrimiento de los procedimientos surrealistas, como señala en *Hollywood*, más específicamente en la primera sección del libro titulada “Pequeña estética” y fechada de 1923 a 1926. Allí plantea de qué manera el surrealismo reconfigura su escritura:

La enfermedad del sueño *completó mi técnica poética*. Según el inefable Rilke, “las enfermedades marcan las grandes transformaciones del espíritu”. Y yo lo

---

<sup>160</sup> Ver la nota titulada “El artista del hambre” de Enrique Foffani publicada en Página/12 del 24 de agosto de 2014.

creo [...] ¡Qué bien se está en el sueño, bajo los sótanos marinos, entre las algas, como en aquarium! Se es completamente pez. Una verdadera felicidad. (2006: 49, el énfasis es nuestro)

El completamiento de su “técnica poética” resulta ser una frase iluminadora para entender dos aspectos de su recorrido biográfico. En primer lugar, Abril da cuenta del reconocimiento que hace del surrealismo como una instancia de incorporación de técnicas literarias extraídas del contexto cultural de Europa. Y, en segundo lugar, asume las novedades temáticas que el surrealismo disemina en virtud de la preconización de lo onírico. Sus trabajos literarios, en este sentido, van a estar signados por la tensión entre ambos polos mencionados y *El autómata* no será la excepción. Sea tanto para incorporar las novedades técnicas e incluso temáticas importadas de Europa, en la mencionada *nouvelle* se hace uso de dichos ejes compositivos aunque reconfigurando sus específicas funciones. Nos referimos, claro está, al rol que va a ocupar el imaginario de lo andino en dicha obra, ausente de las demás pero de gran relevancia para *El autómata*. Ahí Abril, quien había completado su formación poética con el surrealismo, reabre su estética que ya parecía completada por influjo del surrealismo para dejar entrar los materiales referidos al mundo andino.

Abril retorna al Perú en 1928 y colabora también en las revistas *Mundial* y *Variedades* para, en 1930, volver a Europa y radicarse por segunda vez en España, hasta que la Guerra Civil española lo obligue a retornar. Participa asiduamente en la revista *Bolívar*, fundada y dirigida por su hermano Pablo y mantiene una posición belicosa con respecto al panorama cultural peruano, al cual asocia con un marcado conservadurismo. Por ejemplo, en su artículo “Palabras para asegurar una posición dudosa”, Abril inserta una dedicatoria destinada “al arzobispo de Lima” quien al parecer había censurado una lectura pública de sus poemas. En dicho ensayo, el autor de *El autómata* carga las tintas acerca del desfasaje temporal y la consecuente incomprensión que sufre el movimiento vanguardista al difundirse por el territorio peruano:



La palabra vanguardia ha llegado a América como en los antiguos correos coloniales, con gran atraso de carabela. Cronológicamente debió aparecer por los cuarteles, pero de acuerdo con su vehemencia un tanto vagabunda y bohemia, ha preferido revelarse en el lirismo violento y tendencioso de los poetas liberales y futuristas [...] Yo sé que mi palabra está muy lejos de la histórica y larga tradición acústica en el sentido de la cerilla musical del verso antiguo. (2005: 217-218)

En función de esta cita advertimos los procesos de construcción de una autofiguración de escritor. Abril proyecta sobre sí mismo una imagen arraigada en el rechazo constante al conservadurismo literario de su país. Esta posición enunciativa va a ir tomando mayor visibilidad a lo largo de su trayectoria literaria durante la década del veinte, adquiere incluso mayor relevancia sobre el final de este período, momento en el que algunos capítulos de *El autómatas* se publican por primera vez. Es decir, nos interesa reflexionar acerca de este último texto como plataforma discursiva desde la cual Abril alcanza la expresión más álgida de ese repudio a los modos de vida burgueses. En este sentido, el final de *Amauta* ocurrido durante 1930 como consecuencia de la muerte de Mariátegui acrecienta su constante desacreditación del panorama cultural peruano, pues este fatídico suceso indefectiblemente deshace la principal red de modernización cosmopolita instalada en el Perú. Decidido a buscar mejores redes intelectuales en las cuales colaborar y teniendo en cuenta ese contexto de enunciación, las siguientes palabras de Abril en una carta a Westphalen deberían entenderse en ese sentido:

Si vivieras en Europa trabajaríamos en muchas cosas de gran importancia para nuestra vida literaria. Deja esa histórica ciudad de mierda a los limeños. ¿Qué dirán nuestros silenciadores profesionales y profesores de nuestro nacionalismo auténticamente literario [...] No saben ellos que por nuestra psique es que estamos incluidos intemporalmente en la historia de la sensibilidad europea? (Citado por Rebaso Soraluz 2017: 39-40)

La atribución de rusticidad y limitaciones intelectuales destinada a una parte del campo cultural peruano esgrimida por Abril hace sistema con la crítica constante hacia la burguesía expuesta en varios de los prólogos de sus obras, gesto inherente a su escritura. Durante este período de tiempo se destacan sus participaciones en otras publicaciones reconocidas de la época. Publica sus críticas literarias en el diario *El Sol* y Ediciones Ulises lanza la primera edición de su libro *Hollywood* en 1931, novela poética que ha sido comparada con *La casa de cartón* de Martín Adán y que funciona como reverso de *El autómatas* ya que expone la obnubilación de un sujeto de la enunciación cautivado ante las novedades que el cine trae aparejado. Ese mismo año fue designado coeditor de la revista *Front*, una revista trilingüe editada en Ámsterdam. Así la describe Rebasas Soralez:

*Front* es un espacio que reúne posiciones avanzadas muy diversas de vanguardia artística y política, todas unidas por el objetivo común de la revolución mundial [...] La revista no publica manifiesto, pero presenta tres direcciones editoriales: Norman Mcleod en Albuquerque, Sonja Prins en Ámsterdam y, sin destinatario particular, la Secretaría de la Federación de Sociedades de Escritores Soviéticos en Moscú. Para su cuarto número, cuenta con Xavier Abril como editor hispano asociado [...] Lo cierto es que la participación en *Front* les permite a los peruanos, y a todos aquellos que colaboraron en ella, entrar en la red modernizadora desde una posición marxista que en el caso de Abril es abierta y cambiante. (2017: 51)

Esta “posición marxista” es la que, con el tiempo, Abril radicaliza aún más en sus declaraciones políticas, practicando al mismo tiempo un lenguaje experimental aunque sin exponer una clara posición partidaria. *Descubrimiento del alba* de 1937 es un claro ejemplo de su búsqueda estética durante este período. *Front*, finalmente, “les ofrece un laboratorio para dar forma a la escritura poética de la transición y un taller dentro del cual exponer, comparar y discutir el modernismo como producción internacional” (Rebasas Soralez 2017: 69). Como puede observarse, a esa imagen de escritor desafiante con respecto al estado de la cultura en su país natal se le suma un

claro sesgo internacionalista. Abril establece relaciones cercanas con reconocidas figuras de la literatura mundial. Por ejemplo, en compañía de Rafael Alberti funda en 1933 la revista *Octubre*, de tendencia socialista. En 1935 publica *Difícil trabajo* a través de la editorial Plutarco de Madrid. Luego de varios años de silencio editorial hacen su aparición dos libros inéditos como *La rosa escrita y otros poemas* de 1987 y *Declaración de nuestros días* de 1988.

Sumado a este cosmopolitismo, Abril añade otra faceta a la construcción de ese sujeto autoral al convertirse en uno de los exégetas más importantes de la obra de César Vallejo. Escribe una serie de estudios críticos acerca de la obra del poeta de Santiago de Chuco tales como *César Vallejo, Antología* (1943), *Vallejo, ensayo de aproximación crítica* (1958), *Dos estudios: Vallejo y Mallarmé* (1960), *César Vallejo o la teoría poética* (1963) y *Exégesis trilateral* (1981). Asimismo, otro de los poemas sobre los cuales escribe fue aquel que lo inicia en las tertulias literarias de Barranco en *Eguren el oscuro. El simbolismo en América* (1979). La insistencia crítica de Abril en relación con la obra de Vallejo parece configurar, por un lado, la abierta devoción que el crítico demuestra por su obra así como, por otro lado, una marcada retribución por la ayuda recibida en Europa. Es decir, y este es otro de los rasgos establecidos en relación al perfil de escritor que Abril conforma para sí mismo, en muchas de las cartas que se intercambian Vallejo y Pablo Abril de Vivero se destaca la pretensión de cuidar al hermano menor descarriado. “Un poco más de experiencia habrá ganado, sin duda, con su permanencia en París” (2011: 235) o “Yo cumplo siempre con sus instrucciones sobre la necesidad de encaminarlo por los caminos reales y vitales del mundo. De ello le hablo siempre, con todo mi cariño” (2011: 233) son algunas de las frases en donde la relación maestro- discípulo va exponiendo sus rasgos más atrayentes. Así y todo, Vallejo no deja de llamar la atención acerca del comportamiento al parecer errático de su protegido al igual que se anima a definir la poética de Abril:

Le digo todos los días que es menester que se cure de preferencia, pues, en caso contrario, nada podrá hacer y ni siquiera escribir versos vanguardistas. Ojalá así lo haga, aunque creo que lo más prudente es que viva, por el tiempo de su enfermedad, bajo el cuidado y paternal dirección de usted. En fin, yo le avisaré

después de cómo sigue, para que usted tome la decisión que más le convenga. Por el instante, está curándose y ya no piensa en locuras literario-suicidas. Tranquilícese usted, Pablo, y ya veremos después lo que haya que hacer con nuestro poeta ultra-avanzado. (2011: 125)

Esas “locuras literario-suicidas” parecen oponerse a los consejos vitalistas de Vallejo, quien, no sin ironía, menciona los “versos vanguardistas” de su protegido quien ya para esta época deja entrever en su literatura la influencia del surrealismo, movimiento estético para el que Vallejo no se guarda ninguna crítica como veremos en breve.

Decisiva entonces para su formación poética es su estadía en París pues allí establece contacto con los referentes del surrealismo francés André Breton, Paul Eluard y Louis Aragon, movimiento estético por el que se le adjudica un rol de divulgador de dichas ideas en el Perú. Al respecto, consideramos que otra cualidad destacada de su imagen de escritor tiene en su relación con el surrealismo uno de sus puntos más álgidos. El autor de *El autómata* “se convierte en una suerte de puente entre el ismo galo y la vanguardia peruana” (Kishimoto 1994: 155). Sin embargo, no está de más agregar que otros críticos como Ricardo González Vigil ponen en duda su acercamiento a la estética surrealista optando por incluirlo dentro de un grupo de poetas que define como “surrealizantes” y que responden a un conjunto de características cercanas a los modos de decir del surrealismo, más no netamente surrealistas: “En el caso de la literatura peruana, no sólo contamos con el más cabal e indiscutible de los escritores surrealistas en lengua española: César Moro” señala, sino también con “una extraordinaria nómina de poetas surrealizantes (a veces con textos o fases muy próximas al surrealismo estricto), entre ellos Xavier Abril, Carlos Oquendo de Amat, Enrique Peña Barrenechea” (1992: 112).

En relación con esta particularidad de su proyecto creador, Abril colabora en *Amauta* en dos oportunidades con notas cuya importancia para la difusión del surrealismo es fundamental. Al respecto, Ricardo Silva Santisteban escribe: “En las últimas páginas del número 17, dentro de la sección Mensajes, se publicó, con el título de “Texte surréaliste” y con la explicación de “En el libro de Xavier Abril” una versión

castellana no muy inspirada del poema de Breton "Le verbe être", fechado en París en 1927, que posteriormente se integraría a su libro *Le révolver à cheveux blancs*" (1992: 79). Pero la participación más activa del autor de *El autómatas* aparece recién en el número veinticuatro de junio de 1929. En un artículo titulado "Estética del sentido en la crítica nueva" cuyo subtítulo es "Apuntes literarios de un libro sobre el Surrealismo en preparación" Abril expone su opinión acerca del núcleo estructurador del surrealismo como estética; esto es, la imagen en tanto que resultado del automatismo, "palabra clave de la poética surrealista" (De Micheli 2006: 159):

Los más nuevos, los surréalistes, queremos un cinema del sueño. Para ello hace falta una vida del sueño. Una cultura del sueño. No pasarán muchos años para que este deseo se realice coincidiendo exactamente con la madurez — ¿Clasicismo?— del arte nuevo, y entonces sean las obras de Freud, los diccionarios de esta sensibilidad hoy incomprendida por los gordos suicidas del mundo. (Citado por López Lenci 1999: 103, el énfasis nos pertenece)

La recuperación de ambas dimensiones, tanto del procedimiento cinematográfico así como de la dimensión del inconciente mediante los sueños como puerta de acceso se basa en la aspiración central que tiene el movimiento: alcanzar el "dictado del pensamiento" aunque "sin la intervención reguladora de la razón" como señala André Breton en el "Primer manifiesto surrealista" (2006: 277).

En el próximo apartado de este capítulo daremos cuenta de la específica renovación de la narrativa que lleva adelante Abril considerándola una constante de su trabajo literario. Nuestra propuesta de análisis se ancla en la recurrencia de un conjunto de narraciones que establecen lazos con la poesía en los textos abrilianos escritos durante la década del veinte. Así como *Hollywood* (1931) y *Difícil trabajo* (1935) compilan producciones de la anterior década, lo mismo sucede con *El autómatas* que suma a su estructura fragmentos publicados durante los años veinte. En cada uno de ellos la renovación literaria adquiere matices que ligan dicha transformación con los presupuestos de la vanguardia surrealista. En este sentido, revisaremos un texto escrito durante la década del veinte pero publicado por Abril

recién en la década siguiente es *Hollywood* (1931). En él se nos muestra dicha inflexión de su escritura pues esta narración vanguardista se compone de un prólogo titulado “Autobiografía e invención” y de cuatro secciones: “Prosas para una dama de Europa” (París, 1927), en segundo lugar “Poemas turistas. América y Europa” (1926 y 1927), más adelante “Bulevar (Madrid, 1926) y finalmente “Pequeña estética” (1923-1926). De la misma manera, en *Difícil trabajo* se compilan textos del período que va de 1926 a 1930. Aparece allí un mecanismo narrativo similar al del texto anteriormente mencionado aunque el eje temático es lo que efectivamente varía ya que no expone una fascinación por el viaje cosmopolita ofrecido por el mundo del cine sino que exhibe con asiduidad una representación de la muerte que tensiona la textualidad. Hay en estos textos contemporáneos a *El autómata* una serie de recursos extraídos de las formas de composición del cine<sup>161</sup> tales como la fragmentación y discontinuidad de la experiencia urbana y que, “recurre a la forma discursiva de la prosa surrealista como elemento estructurador” (López Degregori 2008: 58). Así, el trabajo literario de Abril durante dicha década abreva tanto de las novedades técnicas que el cine impulsa como de la renovación en el campo de la prosa de la mano del surrealismo.

Finalmente, en *El autómata* se da esta conjunción de técnica narrativa y materiales surrealistas; sin embargo su mayor particularidad es el tratamiento que realiza de un imaginario de lo andino a partir de dicho elementos. Esta inflexión claramente original si pensamos en sus otras obras motiva en *El autómata* un ensamblaje particular de la estructura narrativa. Es decir, en el texto aquí analizado encontramos la apelación a los recursos literarios provenientes del surrealismo, entendidos como apertura de la literatura peruana a la modernización e instrumentos de la constante crítica al clima de época pero que, en el caso de *El autómata*, se torna un aspecto central del discurso. Así y todo, Abril, y este es otro aspecto que diferencia a esta *nouvelle* de las obras editadas durante el mismo período de tiempo, ofrece un subterfugio: el repliegue hacia lo andino del sujeto despojado de sus

---

<sup>161</sup> Abril ya había dado cuenta de una toma de posición con respecto a la modernidad cinematográfica. Claros ejemplos de esta cuestión son sus colaboraciones como “Orientación de la aguja lírica” (en *Amauta* N° 19, 1928), “Radiografía de Chaplin” (*Amauta* N° 20, 1929), “Mosaico contemporáneo” (*Amauta* N° 26, 1929) y “City Blok” (*Amauta* N° 28, 1930).

condicionamientos de autómeta es un espesor de sentido que los demás textos del período no exponen en sus discursos. Veamos entonces de qué manera Abril logra poner en funcionamiento los mismos mecanismos narrativos de sus demás obras aunque en este caso obligándolos a cambiar de función, haciendo de ellos las herramientas capaces de consolidar un abordaje del imaginario andino desde una forma narrativa rupturista.

Dos serán, entonces, las hipótesis que buscamos aplicar al discurso de *El autómeta*. En primer lugar no desaprender la importancia del viraje ideológico que cristalizan los máximos exponentes de la estética surrealista metropolitana al acercarse a la tradición del pensamiento marxista, operación que resuena en la trayectoria literaria del mismo Abril pero que él prefiere ligar con el modelo teórico mariateguiano. Por este motivo, la *nouvelle* funciona como patrón del abandono de un inconformismo carente de propuestas políticas por la firme instalación de un ideario revolucionario, para lo cual la utilización de una figura como la del autómeta obtiene un volumen no solamente estético en su ligazón con el imaginario surrealista sino que también político. En segundo lugar, una hipótesis subsidiaria a la anterior será el uso de lo corporal como metáfora de la novela de herencia decimonónica, forma artística mediante la cual se vislumbra la necesidad de transformarla en pos de un tono denunciante que Abril pugna por convertir en eje de su *nouvelle*; una incorporación de las reivindicaciones políticas ligadas al mundo indígena que se alejan de la retórica romántica propia de la narrativa indigenista.

## **8.2 Un surrealismo en clave andina**

Si pensamos en los renovadores de la narrativa en el ámbito hispanoamericano, las figuras de Vicente Huidobro y Ramón Gómez de la Serna resultan insoslayables. Tanto más si nos centramos en la importancia que le otorgan a la imagen como fundamento de sus poéticas y eje principal de sus producciones. Huidobro, como representante del creacionismo en España y Latinoamérica, experimenta con toda clase de modalidades literarias entre las que se encuentra el poema en prosa. En dichas transformaciones resuenan los grandes exponentes tales

como Lautréamont, Mallarmé o Baudelaire. Si Huidobro veía el fundamento de todo lenguaje poético, fuera en verso o en prosa, en el desarrollo de la imagen desligada de la realidad objetiva, desdibujando los límites entre verso y prosa en cuanto a los temas y al estilo, la influencia que ejerce en estos años Ramón Gómez de la Serna ahonda en esa misma línea. Sus greguerías suponen una ruptura radical con el concepto de poema. Al respecto suele recurrirse casi siempre a la fórmula dada por el propio Gómez de la Serna, a saber: “Humorismo + metáfora = greguería”. Dicha expresión hace del humorismo una manera de desarmar la concepción burguesa del arte: “Nada de hacer construcciones de mazacote, ni de piedra, ni del terrible granito que se usaba antes en toda construcción literaria” (1972: 9). Respecto de la metáfora encontramos una convicción de su poder de cambio: “La metáfora multiplica el mundo” (1972: 15). En *El autómata* así como en las greguerías encontramos una focalización de lo cotidiano, a lo cual se le otorga un tratamiento irónico aunque distanciado del humorismo presente en *Hollywood* o *Difícil* trabajo. Abril, efectivamente, evidencia una gran admiración por el poeta español con quien pudo establecer una relación de amistad. Gómez de la Serna, asimismo, tuvo chances de escribir el prólogo a *Hollywood*. Así lo sostiene María Luz Canosa:

Esta obra, que reúne textos escritos entre 1923 al 27, iba a ser prologada por Ramón Gómez de la Serna, fundamentalmente porque una sección del libro es de greguerías, género que impuso don Ramón. No obstante ello, muchos años más tarde, en Buenos Aires, un día encontraron Ramón Gómez y Xavier en una librería céntrica de la calle Viamonte y Xavier me contaba emocionado y admirado de la memoria de su amigo-maestro en este género, que don Ramón lo miró como desde lejos y le dijo: “El gato es gótico”. (2006: 263-264)

Es dable afirmar, por lo tanto, el eclecticismo de la estética vanguardista abrileana quien admite las influencias de ese reconocido poeta español así como también las novedades provenientes del surrealismo. La conformación de la imagen en tanto que recurso compositivo es el elemento clave en la revisión de ambas influencias que hacen mella en la escritura de Abril. Su específica conformación al



interior de los presupuestos estéticos surrealistas ofrece la pauta para entender el trabajo escriturario que funda *El autómata*. Porque si “la base de la operación creativa surrealista es la imagen” (De Micheli 2006: 162) no se trata, baste aclarar, de una disposición de la imagen acorde a los cánones estéticos que la tradición artística occidental lega sino que más bien apunta, como eje de su construcción, a la “disimilitud” como factor determinante (De Micheli 2006: 162). Dicho rasgo resulta ser el elemento capaz de provocarle al espectador un efecto de *shock*<sup>162</sup> mediante la interposición de una serie de imágenes compuestas de elementos para nada cercanos<sup>163</sup>. En la semejanza de características que exponen tanto el cine como los sueños en virtud de su yuxtaposición de imágenes, asociadas a través del procedimiento del montaje, Abril encuentra el centro de su propuesta literaria.

Entiende, en este sentido, que la búsqueda de un esquema compositivo destinado al “cinema del sueño” debe partir del “efecto fotográfico” (Foster 2008: 70), técnica cinematográfica elemental y a la vez funcional a la renovación del realismo decimonónico. Es dable afirmar incluso la afinidad que se establece entre los postulados abrileanos y el considerable trabajo de difusión que realiza Mariátegui del surrealismo como vanguardia superadora del realismo en la novela. Sobre este tema

---

<sup>162</sup> Nuestra aplicación de este concepto se remite a la definición que ofrece del mismo Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia*: “La obra vanguardista no provoca una impresión general que posibilite una interpretación que remita a cada parte de la obra, puesto que no continúa estando subordinada a la intención de la obra. Esta negación del sentido le genera al receptor una experiencia de *shock*. Esto lo provoca el artista vanguardista, porque tiene la esperanza de que, con la supresión del sentido, el receptor se pregunte por su propia praxis cotidiana y la necesidad de modificarla. Pretende que el shock sea estimulante para un cambio de conducta, que sea medio para romper con la inmanencia estética y para generar un cambio en la praxis cotidiana del receptor”. Sin embargo, este efecto de *shock* se destaca también por la “imposibilidad de sostener en el tiempo” su finalidad estética, consecuencia directa de su repetición. Para profundizar en esta cuestión, aplicable incluso a los fenómenos de vanguardia en general y la posibilidad de que exista una neo-vanguardia, ver el ya mencionado libro de Hal Foster Foster *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal, 2001.

<sup>163</sup> La desbordante imaginación visual expuesta por Lautréamont mediante su famosa imagen de la belleza “como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas” que aparece en el Canto VI de *Los cantos de Maldoror* (2014: 257) es retomada por los surrealistas como modelo constructivo de la imagen surrealista. Responsables en gran medida del éxito que acarrea el poeta montevideano a raíz de su inclusión en el *Primer manifiesto surrealista*, este grupo de artistas ve en la mencionada imagen la manifestación de dos “realidades distantes” como se señala en el manifiesto: “Si nos atenemos, tal como yo hago, a la definición de Reverdy, no parece que sea posible aproximar voluntariamente aquello que él denomina “dos realidades distantes” [...] El valor de la imagen están en función de la belleza de la chispa que produce; y en consecuencia, está en función de la diferencia de potencia entre los dos elementos conductores. Cuando esta diferencia apenas existe, como en el caso de las comparaciones, la chispa no nace” (2006: 297).

en particular, el director de *Amauta* señala que el realismo, finalmente, “nos alejaba en la literatura de la realidad. La experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que sólo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía” (1994: 161). Sobre esta tarea llevada adelante por el autor de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, López Lenci acota lo siguiente:

Bajo el lúcido e incitador magisterio de Mariátegui, muchos jóvenes poetas peruanos no pudieron mantenerse al margen de la insurrección surrealista. Es, en efecto, fruto de diversos artículos publicados por Mariátegui a partir de 1925, y de las tertulias congregadas en su casa de Washington Izquierda, que el interés en la divulgación del movimiento liderado por Breton encajaría con la propia búsqueda de un mito regenerador de las relaciones interactivas entre realidad y ficción. (1992: 98)

La mención de este concepto de “mito” tal y como es articulado en el pensamiento del director de *Amauta* se erige como un elemento fundamental para entender a su vez la obra de Xavier Abril. En breve veremos de qué manera el autor de *El autómatas* hace uso de dicha definición aportándole un matiz particular al adjetivo “regenerador” en tanto que enfatización de las relaciones entre un imaginario de lo andino y el proyecto de hombre nuevo que la vanguardia traía consigo en sus presupuestos estéticos. La “experiencia realista”, tal y como la denomina Mariátegui, logra liberarse del “prejuicio del verosímil” mediante una “reivindicación de lo suprarreal” como señala en su artículo “*Nadja* de André Breton”. Ahí mismo es donde puede verse a las claras la anulación del binarismo tan poco fecundo entre realidad y fantasía que Mariátegui busca destronar:

Nada es más erróneo en la vieja estimativa literaria que el concepto de que el realismo importa la renuncia a la fantasía. Esa es, en todo caso, una idea basada exclusivamente en las experiencias y en las creaciones del sedicente realismo de la novela burguesa. El artista desprovisto o pobre de imaginación es el peor dotado para un arte realista. No es posible entender y describir lo real sin una operosa y afinada fantasía. Lo demuestran todas las obras, dignas de ser

llamadas realistas, del cinema, de la pintura, de la escultura, de las letras.  
(2012: 28)

El artículo llama la atención acerca del uso de un “procedimiento”: el montaje de imágenes de Max Ernst y Man Ray que entran en relación con la escritura del propio Breton en la misma arquitectura de la narración, dando cuenta así de una efectiva “revolución de la novela”: su relevancia está dada por la inclusión de otro registro artístico, ligado en este caso a lo fotográfico, que complementa la narración y acentúa la importancia de las técnicas como clave compositiva capaz de renovar las formas de representación asociadas a un verosímil realista. Pero la innovación artística propuesta por el surrealismo no se limita solamente a la readecuación de la literatura a una operación asociativa que hace de elementos distantes los materiales disponibles para la ordenación de un régimen estético rupturista. De manera concomitante, este movimiento relaciona sus postulados con “las tesis dialéctica y marxista” (Cirlot 1953: 146). En este sentido, la afrenta constante a un orden social burgués se vuelve elemental para entender el movimiento surrealista en su inflexión política; asimismo es un aspecto que hace sistema con los planteamientos del propio Abril y que nos permite abordar el análisis de los paratextos funcionales a la construcción de sentido de *El autómata*.

El mismo Abril reconoce el influjo de las ideas mariateguianas en la conformación de una estética escrituraria capaz de reflejar la función que adquiere el poeta como individuo para nada ajeno a la coyuntura histórica en la que está inmerso, tal y como lo planteaba el surrealismo. A modo de ejemplo, en el siguiente comentario de Abril ubicado al comienzo de *Hollywood* hallamos la mención de la influencia directa del fundador de *Amauta* en la conversión de sus ideas artísticas:

Después de mis primeros ensayos y experimentos literarios (1923: 25), hice un viaje a Europa. Asistí al debate del Surrealisme; pero a mi vuelta al Perú (1928) me ganó la revolución, el marxismo, en la prédica de Mariátegui. Y mi vida y mis esperanzas son el proletariado. No creo en otra clase para la continuación creadora del mundo. Mariátegui acaba de morir; pero mi vida está hoy como

nunca ligada a su trabajo, a su orden social revolucionario. Mariátegui ha creado una conciencia, un nuevo nacimiento de América. Mi conocimiento y revelación del mundo político están vinculados a su agonía. (2005: 223)

En la incorporación de los reclamos políticos a la estética surrealista que Abril confiesa haber hecho opta por reconocer la influencia no de los referentes europeos, quienes ya desde 1925 se habían inclinado hacia la política hasta incluso sumarse al partido comunista francés, sino que incluye el nombre de Mariátegui como referente de su viraje ideológico y estético<sup>164</sup>. Es decir, en la anexión del compromiso político Abril subraya un distanciamiento de las resonancias epigonales que la vanguardia europea pudo haber tenido en Latinoamérica. Da cuenta no sólo de su fascinación con respecto a las propuestas surrealistas referidas al arte sino que también expone públicamente de qué forma, en su exploración de la vanguardia política a través del pensamiento mariateguiano, encuentra sus referentes. Los mismos, subraya Abril, los descubre en el mismo territorio latinoamericano y no en las metrópolis europeas.

Recordemos al respecto que Abril es, según López Lenci, “el primer poeta peruano que tiene contacto directo con el surrealismo francés, entre los años 1925 y 1927, y uno de los iniciadores de la resonancia de este movimiento en español” (1999: 101-102). Sin embargo, sostenemos que en la mención de Mariátegui antes que en la esperable apelación al movimiento surrealista y su acercamiento al partido comunista francés como influencia de su toma de conciencia política, se desprende un evidente posicionamiento tanto estético como ideológico. Hay allí una resignificación del cosmopolitismo propio del ideario surrealista ya que su introducción al panorama

---

<sup>164</sup> No debe dejarse de lado que, curiosamente, es el mismo Xavier Abril quien le facilita a Mariátegui los medios para ponerse en contacto con los surrealistas. Sin embargo, el autor de *El autómata* deja en claro que el intelectual peruano es quien promueve un cambio en su manera de concebir la relación entre vanguardia artística y política. Asimismo, el interés de Mariátegui en los movimientos de vanguardia es patente y en especial por el movimiento “superrealista”. Aparentemente, este último le solicitó a Abril la dirección postal de Breton pues el poeta peruano se la señala escuetamente en una carta fechada el 8 de octubre de 1928, según Santisteban, quien detalla: “el motivo principal era hacer llegar al poeta francés el número 18 de *Amauta* que se abría con la encuesta “¿Existe una literatura proletaria?” traducida, según se informaba en un gorrito, del número 16 de *Monde* correspondiente al 8 de setiembre de ese mismo año, un semanario dirigido por el novelista Henri Barbusse, y luego reproducida en las hojas bibliográficas que con el título *Labor* se anexaban a *Amauta*. La encuesta, precisamente, comenzaba con la respuesta de André Breton. Informemos, como coincidencia y curiosidad, que esta respuesta no ha sido recopilada en el primer tomo de las obras completas del poeta francés en las ediciones de la *Bibliothèque de la Pléiade* que abarca sus libros, artículos y declaraciones en publicaciones periódicas e inéditos hasta el año 1930.” (González Vigil 1992: 79).

artístico del Perú desconoce los dictámenes metropolitanos y, de manera conjunta, pone en un lugar central las opiniones del intelectual peruano referidas al mismo. Se ejerce, por lo tanto, un énfasis en la traducción que hace del movimiento el propio Abril a través de la interpretación mariateguiana.

Similar operación se sucede en el ámbito de la literatura: las técnicas literarias surrealistas dejan de responder a los parámetros europeos en lo que respecta a su aplicación. Su incorporación acrítica a los textos como síntoma de un atiborramiento de léxico moderno importado de Europa oblitera la búsqueda de una “nueva sensibilidad” como acota Vallejo en su artículo “Poesía nueva”.<sup>165</sup> Es decir, se suma a su ejecución la intención de hacer mella en la realidad latinoamericana, específicamente en las consecuencias que traía aparejado el Oncenio de Leguía. En *El autómatas* hay una efectiva renovación de los procedimientos compositivos que responde a una genuina sensibilidad artística: el objetivo de la *nouvelle* se sostiene en

---

<sup>165</sup> Vallejo al comienzo de este ensayo plantea su tesis argumentativa: la crítica directa a los autores que se atragantan solamente con el léxico vanguardista, que se quedan postrados ante lo que la modernidad ofrece y así como lo recortan de sus diferentes contextos de aparición lo incluyen en sus producciones. No sin ironía, el poeta peruano señala que dicha “poesía nueva” esgrime en su conformación el uso de un léxico que refleja objetos modernos, dejando de lado lo más importante: si ese léxico corresponde en verdad a la instalación de una nueva “sensibilidad”. El autor de *Trilce* hace hincapié en que la utilización de este léxico no convierte la producción poética en algo nuevo, sino que, al ser materiales que no son asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad, exponen sus limitaciones: “El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir “telégrafo sin hilos”, a despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y densificando el amor: la inquietud crece y se exaspera y el soplo de la vida, se aviva.” Sus lecturas de la “nueva poesía” lo llevan a concluir que en este tipo de escritura lo formal está más allá de la sensibilidad que él demanda en un poema; ese trasfondo humano que, aunque agredido por la tecnificación de la sociedad y transformado debido a ella, debe ser el fin último de toda creación literaria y, en general, de cualquier manifestación de arte. Los nuevos recursos empleados (caligrafía, ortografía, construcciones sintácticas, léxico), de los que él mismo supo sacar provecho, le resultan esquemas formalizantes sobre los que se puede vaciar cualquier contenido, con un claro e inmediato resultado de originalidad. En definitiva, corresponden a recetas que al ser manipuladas incesantemente pierden la capacidad de asombrar o provocar, como querían los vanguardistas, y se constituyen en norma. Detrás del nuevo léxico se oculta la intención de transmitir una nueva percepción de la realidad, pero la dependencia de los poetas respecto de los nuevos objetos culturales, aquellos inventos que la tecnología se encarga de masificar, los hace caer en la trampa de llevar esos productos al poema, como objetos estéticos en sí. Para él, la transmisión de una sensibilidad surgida de la provocación de las máquinas, si es que surgía, debía ser hartamente distinta. Para el poeta la clave está en resistir ese embate de lo nuevo, en hacerle frente a lo que el progreso instala como novedad en el ámbito artístico, instando a los escritores a que desechen la automatización de los procedimientos literarios, a que no incorporen de manera acrítica esos elementos modernos en sus producciones. Pero, sin embargo, no plantea tampoco que haya que construir “metáforas nuevas” como manera de manipular los materiales artísticos, sino que propone alcanzar “una vida en que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado vitalmente en la sensibilidad.” Hay una conciencia del abuso y del agotamiento de la categoría de novedad, y esto es algo que agrega Vallejo, un diagnóstico, un panorama de lo que la vanguardia latinoamericana exponía. En Schwartz, Jorge (2006) *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: F.C.E.

la búsqueda de una manera de abordar el referente indígena, en este caso, mediante el “abracadabrante método del surrealismo” (Vallejo 2006: 466) pero puesto a revisar un imaginario de lo andino.

Como consecuencia de la lección mariateguiana que supo asumir, en otros espacios discursivos de su obra Abril da cuenta de cómo la reflexión de Mariátegui acerca del arte desde unas coordenadas políticas lo lleva a modificar su propia escritura. El autor de *El autómatas*, en primer lugar, vira desde su posición enunciativa más cercana a una estética decididamente antiburguesa como en *Hollywood o Difícil trabajo* hacia la confección de un proyecto creador colindante a las convicciones políticas en *El autómatas*. Y, en segundo lugar, para llevar adelante el mencionado cambio de rumbo de su escritura continúa con la asociación de corporalidad y surrealismo que el ensayo de Mariátegui sobre el surrealismo había expuesto al afirmar que este movimiento de vanguardia “no ha nacido armado y perfecto de la cabeza de sus inventores” (2012: 86).

### 8.3 El cadáver de la novela

El primer fragmento de *El autómatas* aparece en el número trece del mes de abril de 1930 en la revista *Bolívar*. Dicho fragmento se presenta bajo el título “Escenas del pequeño crimen burgués”. Alberto Tauro es quien releva por primera vez esta aparición del fragmento en “Cuatro revistas de tono menor”, un análisis acerca de *Bolívar*, *Horario*, *ABCdario* y *Presente*. “Escenas...” es incluido dentro de la sección “Cuento peruano” al resaltar las siguientes características del texto: “Publicado como ‘escenas del pequeño crimen burgués’. Fragmento de una novela ya anunciada de próxima publicación” (1940). Luego, en el homenaje que le dedica la revista *Creación y crítica* en el número correspondiente a noviembre de 1971 aparecieron fragmentos tales como “El silencio”, “Origen y presencia del hombre” y finalmente “Metamorfosis de Sergio”. Veintitrés años después, en la revista *Documentos de literatura* de 1994 dedicada a la narrativa de vanguardia peruana, la *nouvelle* se presenta íntegramente por primera vez.

*El autómata* está conformado por ocho fragmentos titulados: “El padre y el hijo loco”, “El sueño”, “El silencio”, “Origen y presencia del hombre”, “Lucha y pérdida del mundo”, “Muerte del autómata”, “Metamorfosis de Sergio” y finalmente “La ciudad y el manicomio”. Cada uno de ellos, si los observamos como una totalidad, configuran un argumento en el que se destacan dos itinerarios. Por un lado el protagonista Sergio va de los espacios abiertos descriptos al comienzo del texto al encierro carcelario propio de una internación psiquiátrica. Por otro lado, promediando la narración, el protagonista alcanza un proceso de germinación que modifica su estatuto de autómata. El texto describe dicha transformación corporal mientras incorpora elementos ligados a la naturaleza y a una concepción de la misma ligada al imaginario de lo andino.

Para llevar adelante la revisión de este texto tan particular para la trayectoria de escritor de Abril nos interesa resaltar una serie de paratextos contemporáneos a la escritura de la obra. En estos textos anticipatorios descubrimos una serie de indicios capaces de transformar esos discursos en una matriz de legibilidad de la obra de Abril. En cada uno de ellos veremos cómo se va construyendo una apelación constante a una isotopía de términos ligados con la biología, la corporalidad y la política. En *Hollywood*, por ejemplo, aparece un primer prefacio titulado “Autobiografía o invención”. En él Abril establece una oposición entre el vitalismo que funciona como pulsión subyacente a su discurso y la consecuente proliferación de componentes mortuorios o necrológicos que anticipan el tema de la agonía de lo corporal presente en *El autómata*:

Una de las cosas de que estoy más seguro es de *haber nacido*. Este es verdaderamente un dato muy interesante para la biografía, ya que la crítica pequeñoburguesa de Europa, capitaneada por monsieur Maurois, se reclama de cierto sentido profesional de lo *necrológico*. No son propiamente vidas, sino muertes, aquello con que el biógrafo francés entretiene a un público sin vida, desencantado y escéptico. (...) Yo sólo creo en el análisis, en la *biología*. Mis mejores retratos son aquellos que me han hecho en los laboratorios. (2005: 222, el énfasis es nuestro)

La beligerancia entre las nociones de vida y muerte, en este caso asociadas a un público moribundo así como la semejanza de lo vital con la potencia literaria del autor, delinea una de las particularidades del estilo de Abril. De la misma manera, lo biológico ya desde estos comentarios se posiciona como un discurso disponible para la conformación de su *nouvelle*. A través de referencias corpóreas que rozan lo venéreo, Abril en *El autómatas* continúa con la desacreditación, en todas sus variantes, del programa de vida burguesa. En el segundo prefacio de *Hollywood*, “Postbiografía o constatación presente” vemos como lo corpóreo enfatiza un ataque al status quo imperante:

He nacido revolucionario. Pero sólo ahora estoy ordenando mi sentido político dentro del marxismo. Todas las demás especulaciones carecen de *vitalidad histórica*. Conozco los vicios psicológicos de mi clase. Lo más terrible —realista y patético— que he sufrido en los últimos años ha sido la constatación de proceder de un *cuerpo muerto*. En esta auscultación he sentido toda la pureza de mi *nuevo nacimiento*”. (2005: 225, las cursivas son nuestras).

Así, lo que se va delineando en estos paratextos del autor es la perspectiva narrativa que sostiene la valencia de lo corporal, aspecto fundamental para entender *El autómatas*. Este tópico recurrente, además, nos anticipa los usos literarios que halla en la *nouvelle*. Es decir, en la narración veremos cómo el cuerpo del protagonista Sergio devenido autómatas muestra una tematización de los efectos negativos del utilitarismo en la disposición misma de su anatomía. A su vez, por otro lado, Abril sostiene a través de dicha mención la organización de un cambio: la imagen de escritor que proyecta en este prólogo se asocia con una nueva corporalidad.

Ahora bien, el tema de lo corporal se devela como una constante de la estética de *El autómatas*: el nuevo cuerpo que yace disponible y que le ofrece un “nuevo nacimiento” al autor es una corporalidad rejuvenecida. Esta no es sólo la del poeta que encuentra en la ideología su ruta hacia una literatura más comprometida sino que se trata también del hallazgo de una forma literaria adecuada a esos fines:



existe un nuevo cuerpo, una nueva forma en la cultura, en la cual no es posible introducirse clandestinamente, y lo que es peor aún, ni con los pasaportes visados por una relativa cultura [...] Existe verdaderamente —y esto es una felicidad— *un cuerpo nuevo, sin bacilos, sin los vestigios de la diabetes de la cultura burguesa*. Todos sabemos que la diabetes es una enfermedad específicamente burguesa. (1976: 70, el subrayado es nuestro)

La superación del cuerpo ya diabético conforma la base de sustentación del proyecto estético-ideológico abrileano. Abril desde este prólogo pugna por generar las condiciones de posibilidad de un proyecto prometeico destinado a la búsqueda de un modelo utópico de hombre nuevo desde el punto de vista de lo literario, condición ineluctable de las propuestas de la vanguardia y que se plasma en *El autómata*. En un artículo incluido en el número veintisiete de *Amauta*, titulado “Nota a la muerte de la novela”, Xavier Abril describe el proceso de emergencia de un nuevo cuerpo en tanto variante moderna de la narrativa:

En la crítica a la Muerte de la Novela, se precisa aunque un poco tarde la defunción, la denuncia social realizada por un nuevo organismo viviente. La novela —dicen sus impugnadores— “presents a rigid, exhausted formula”. Lo que ha muerto en la novela es la técnica, su funcionamiento cardíaco, debido al choque con un nuevo estilo de vida. (...) la constatación del nacimiento de un nuevo cuerpo sensible (...) (1976: 70).

Vemos así, en lo que a ese “nuevo cuerpo sensible” de la novela se refiere, un proceso de transformación de su fisonomía. La mencionada corporalidad textual, que viene a romper con el estatuto burgués de la novela, encuentra su punto de partida en los almacenes conceptuales del surrealismo. Claramente desde el uso de la yuxtaposición de imágenes del cuerpo destrozado del autómata Sergio en la *nouvelle*, hasta incluso las pavorosas descripciones de su agonía y posterior muerte, todo mediado a través de una escritura que despliega un abanico de procedimientos destinados a socavar el régimen mimético de representación, hacen de *El autómata*

una obra que postula en el centro neurálgico de su discurso el postulado benjaminiano de “organizar el pesimismo”<sup>166</sup>. De cara a este diagnóstico de la situación actual de la sociedad, la automatización corporal busca ser entendida en el texto de Abril como “la alienación del sensorium corporal” (Buck Morss 2005: 171-175). En este sentido, Abril describe las tribulaciones que soporta el cuerpo del autómatas no tanto como simple (y deslucido) gesto de una escritura vanguardista que busca únicamente *épater le bourgeois* sino que más bien pugna por hacer de la tecnificación corporal puesta en escena un paralelismo entre estética e ideología. Si el cuerpo de la novela decimonónica es lo que debe ser desmontado y vuelto a compaginar, el mismo sujeto burgués automatizado es quien también debe ser llevado a una instancia de reflexión acerca de la coyuntura histórica en que se encuentra la incipiente modernización de la nación peruana. Para evidenciar esa cuestión, *El autómatas* expone una forma novelesca superadora de las propuestas telúricas y de raigambre hispánicas tan en boga en el Perú de la década del veinte del siglo pasado. Es decir, para hacer referencia al presente de la enunciación desde el que se posiciona el narrador, la *nouvelle* propone la destrucción de los cuerpos literarios bien contorneados, mecánicamente armoniosos.

#### 8.4 El cuerpo del autómatas: la germinación de la utopía andina

*El autómatas* muestra lo que le sucede a la novela como género, es decir, cómo se transforma en un producto innovador y rupturista a través del influjo de las nuevas técnicas narrativas, en este caso surrealistas. Así, para llevar adelante una crítica al

---

<sup>166</sup> En “El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea” Benjamin se encarga de explayarse retrospectivamente acerca del itinerario estético del movimiento surrealista, de sus puntos de inflexión más determinantes y además de su reciente viraje hacia un pensamiento más comprometido políticamente. La “fase de transformación” en la que ha entrado el movimiento surrealista tiende a verse deteriorada en virtud de la negativa a renunciar al concepto de libertad hasta ese momento predominante en sus intervenciones artísticas. Visto en principio por esa intelectualidad burguesa a quien destina su ensayo como un grupo de artistas que han hecho “saltar desde dentro el ámbito de la creación literaria” (1980: 46), la propuesta benjaminiana sienta sus bases en un repliegue certero hacia las potencialidades condensadas en la mencionada organización del pesimismo. si “Organizar el pesimismo no es otra cosa que transportar fuera de la política a la metáfora moral y descubrir en el ámbito de la acción política el ámbito de las imágenes de pura cepa. Ámbito de imágenes que no se pueden ya medir contemplativamente” (1980: 54), veremos la manera en que se materializa esta descripción cuasi metódica en el texto abriliano.

sujeto burgués es necesaria una nueva forma novelística, acorde a los cambios que traen aparejados los movimientos artísticos de vanguardia. Carlos Zavaleta señala en su artículo “Xavier Abril, novelista” como *El autómata* se trata de uno de los textos “más valiosos de la prosa peruana (2002: 198); es decir, considera que debe entenderse este texto abrileano como un eslabón más del itinerario de renovación de la narrativa. Señala entonces que en *El autómata*:

nos da un texto lóbrego, yo diría fúnebre, cuyos mayores símbolos están en el manicomio, el cementerio y la muerte. Y el pequeño libro está dedicado a James Joyce, y practica bien el fluir de la conciencia, y entra en el túnel del inconciente, en los montajes del cine, en el proceso mental de los sueños, y en el estilo poético y lírico de la narración. (2002: 72-73)

En este sentido, se observa cómo arquean la materialidad narrativa procedimientos literarios tales como, en principio, los cambios de focalización del narrador distinguibles a través de una “tendencia” a “hacer confluir la voz del narrador con la del personaje en apartados/ capítulos que tanto podrían ser monólogo interior de este como “digresión” lírica de aquel” (Niemeyer 2004: 364). Sumado a esto, es factible encontrar en varios pasajes la disolución del tratamiento cronológico de los hechos narrados, así como también el ensayo de una escritura que hace del montaje su principal procedimiento.

La específica aplicación de este mecanismo compositivo redundando en la construcción de una serie de imágenes que, como veremos, se componen por un lado de descripciones corporales atravesadas por una estética de lo natural proveniente de la mención a vegetales y minerales. A través de esas referencias, Abril instala la idea del retorno a un ámbito propio de la naturaleza entendido como instancia utópica a la que el autómata Sergio accede luego de un proceso de germinación. El uso de este último término no es aleatorio. *El autómata* muestra de qué manera a ese cuerpo vilipendiado le germina un mensaje restaurador cuya centralidad le está dada al imaginario de lo andino. En la combinación entre lo mortuorio de un cuerpo decadente y los indicios de lo natural se construyen imágenes del autómata en tanto

que reflejo de una situación socio-económica y de un cuerpo de la novela ya vetusto. En relación con lo planteado, en el número doce de la revista española *Bolívar* de julio de 1930 Xavier Abril publica el ya mencionado artículo “Palabras para asegurar una posición dudosa”. Hay allí, sobre el final del mismo, una reflexión acerca del autómatas:

Lo que hay ahora son autómatas de la realidad burguesa. Donde se pone el ojo se da uno con estos autómatas. Ya en la organización capitalista: en los bancos, clubs, hoteles, teatros, asilos o prostíbulos. La burguesía y sus vicios han tornado a sus seres en autómatas de la especie. El orden maquinístico está también en manos de autómatas (...) El verdadero panorama de la cultura burguesa — agónica — es terrible. De esta agonía ha nacido y se ha salvado una clase, que es el *surréalisme*; una clase, y no simple y solamente una escuela literaria como creen algunos confucionistas anárquicos. Yo creo que al realismo burgués tendrá que sobrevenir el mundo, la cultura del subconsciente, lo que ya es ahora una anunciación con el *surréalisme* (...) está naciendo un nuevo cuerpo humano y maravilloso. Le está naciendo al mundo su verdadero cuerpo (...) Es justo que se le devuelva al mundo el ser con todas sus pertenencias de paraíso, sin los gases asfixiantes que creó el capitalismo. (2005: 219-220).

La cita precedente expone la articulación entre tres elementos fundamentales para la configuración literaria de *El autómatas*: la especificidad de la figura del autómatas dentro del contexto de producción surrealista, la crítica al sistema económico capitalista y, finalmente, el borramiento de la condición humana, consecuencia de la supeditación a dicha organización económico-social. Vemos así la manera en que se proyecta, en primer lugar, toda una serie de sentidos alrededor del concepto de “autómatas”<sup>167</sup>. Distanciado de otros textos latinoamericanos en los cuales se ofrece un

---

<sup>167</sup> No debemos olvidar la necesaria mención de la permutación de sentidos a la que se somete al concepto de autómatas. Andreas Huyssen, en su lúcido análisis de *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, aborda esta cuestión, haciendo referencia, en primer lugar, a las teorías materialistas que durante el siglo XVIII condujeron a una noción de máquina más o menos universal, cuyos fundamentos residían en la concepción del cuerpo humano como “un mecanismo de relojería, sujeto como el resto de la materia a las leyes de la mecánica”, así como también a la concepción de una “ciega máquina universal”, la cual venía a explicar la degradación de la conciencia y la subjetividad individual a “meras funciones de un mecanismo global” (2006: 130).

vasto catálogo de invenciones representativas de la mecanización de lo corporal y por ende de los peligros del avance de la ciencia como, por ejemplo, “La leyenda de Pigmalión” de Ventura García Calderón u “Horacio Kalibang o los autómatas” del argentino Eduardo Ladislao Holmberg o “Kábala práctica” de Leopoldo Lugones o “XYZ” de Clemente Palma, Xavier Abril se dedica en *El autómata* a abreviar de la potencialidad crítica que acarrea dicha figura. Una posible reconstrucción del linaje estético al que pertenece el protagonista de la *nouvelle* recupera la fluctuación de sus representaciones en la historia literaria occidental entre la descripción de una invención que se asemeja a un organismo humano hasta llegar a un uso basado en lo metafórico. Es decir, la hipótesis mecánica es posible en un contexto histórico y social en el cual los autómatas, las máquinas con fuente de poder autónoma, comenzaron a ser populares. En segundo lugar y en consonancia con lo planteado por Abril en sus paratextos, se observa cómo ese cuerpo mecanizado resulta ser un ente representativo de los denominados “autómatas” burgueses, los cuales tienen como ámbito predilecto de aparición los “bancos, clubs, hoteles, teatros, prostíbulos”, espacios que establecen una relación evidente entre dicha mención a los ámbitos de sociabilidad predilectos del burgués y uno de los elementos que mejor caracteriza a este “culto” capitalista<sup>168</sup>.

Jorge Valenzuela señala que la figura de Sergio representa “a aquellos sujetos que para Abril encarnaban los vicios de la burguesía” y que se asocian con las

---

Coincidentemente, en esa misma época, explica Huyssen, se desarrollaron los proyectos científicos enfrascados en la recreación mecánica de un cuerpo capaz de representar una autonomía de movimientos medianamente regular. Tal es así que, con la incorporación de las máquinas al mundo de trabajo, “la cultura de los androides decayó”, promoviendo un cambio de paradigma, momento en el cual “la literatura se apropia del tema y lo transforma drásticamente”: “El androide deja de ser visto como un testimonio genial de la invención mecánica. Es ahora una pesadilla, una amenaza para la vida humana. Los escritores empiezan a descubrir en el hombre-máquina rasgos aterradores que lo vuelven parecido a las personas verdaderas. Su tema no está tanto en el autómata construido mecánicamente sino más bien en la amenaza que supone para los seres humanos” (2006: 131).

<sup>168</sup> Benjamin reflexiona en “El capitalismo como religión” acerca de la culpa en tanto que concepto clave para entender la dinámica del capitalismo y de su “estructura religiosa”: “El capitalismo es, presumiblemente, el primer caso de un culto que no expía la culpa, sino que la engendra. Aquí, este sistema religioso se arroja a un movimiento monstruoso. Una monstruosa conciencia de culpa que no sabe cómo expiarse apela al culto no para expiarla, sino para hacerla universal, inculcarle la conciencia, y finalmente sobre todo incluir al Dios mismo en esa culpa [,] para finalmente interesarlo a él mismo en la expiación.” (2016: 187). En relación con este argumento, el propio Benjamin en *Calle de dirección única* se refiere a los “Banknoten”, los billetes de banco en los que se configura un mínimo atisbo de la, como escribe, “arquitectura de fachada del infierno” (2014: 113).

“excrecencias de un sistema individualista” (2008: 15). Christian Elguera en su artículo “El autómatas: la mirada surrealista, la crítica humanista” también lee en el texto de Abril una crítica a la modernidad al señalar que en allí “el Progreso” se traduce en una “nueva enfermedad de la civilización” (2009: 22). Dichas interpretaciones se hacen eco de lo expuesto por Abril en la cita anterior al establecer una correspondencia directa entre la figura del autómatas y el sistema de producción capitalista. Y en tercer lugar, se desprende de la cita anterior la idea del sistema de explotación capitalista descrita mediante rasgos monstruosos tales como la referencia a los “gases asfixiantes”. Lo monstruoso se traduce en un pertinente desdibujamiento de lo humano en *El autómatas* de Abril. El protagonista llamado Sergio concentra rasgos indudablemente abyectos, se vuelve síntoma del malestar<sup>169</sup> frente a un mundo programado en virtud de la ideología burguesa.

La *nouvelle* hace referencia a la representación metafórica de un individuo a través del cual lo mortuorio se exhibe sin atenuaciones. Dicha exposición desarregla la representación mimética de lo corporal al promover la instalación en la ficción del régimen de lo siniestro en tanto que alusión a la inestabilidad entre la vida y la muerte expuesta por Sergio, el protagonista. En la ficción abriliana puede leerse la siguiente frase ilustrativa de esta cuestión: “¿Acaso Sergio vive, muere? Sergio está muerto mas no como todos los hombres. ¿Es, quién sabe, su muerte, leve olvidarse del mundo?” (1994: 180). La revelación de lo mortuorio y la descomposición de lo corporal se enmarca en el diagrama urbanístico de una ciudad sin nombre, en la cual se destacan dos instituciones: el manicomio y el hospital. La narración comienza con el primer fragmento titulado “El padre y el hijo loco” a partir del cual se presenta el vínculo familiar como punto de partida de la ficción:

Aquel hombre idiota, alcohólico, que entra al restaurante es el padre de Sergio quien tiene “un hijo en el manicomio” y lo observa sobre la mesa: “unas tibias que se tambalean desde la oscuridad de la celda. Las celdas tienen la más

---

<sup>169</sup> Aparecido en 1930, mismo año en que se publica *El autómatas*, al referirnos a la noción de malestar que experimenta Sergio traemos a colación la publicación de *El malestar en la cultura* de Sigmund Freud. Se trata de una figura intelectual ineludible dentro de los presupuestos teóricos del surrealismo a partir de la pregnancia que tiene el concepto de lo siniestro para este movimiento vanguardista.

terrible locura que existe. El hijo loco entre el vino, la cocida y la caja de puros. (1994: 167)

La presentación del parentesco se sostiene en una frase final que cierra el fragmento: “Jamás se olvidan los locos de sus padres” (1994: 167). El primer segmento le sirve al narrador para dar cuenta de la ausencia de motivaciones existentes para internar a Sergio en un manicomio. Sobre este tema en particular, Niemeyer anota que:

Aquí la enajenación de normales y locos es casi igual, la diferencia gradual estriba en que el loco todavía no ha perdido por completo su recuerdo/deseo de una existencia auténtica y su capacidad de sufrimiento. Pero su vida en absoluto es libre. Y el manicomio, que en *Nadja* aparece como objeto de una larga crítica (perfectamente lógica y racional) por su falta de eficacia terapéutica, en la novela de Abril resulta instrumento y cifra de poder y violencia que la sociedad vierte contra los que no se atienen del todo a sus normas. (2004: 365)

A medida que se suceden los ocho fragmentos la ficción abrileana introduce una serie de alusiones cuya función para la conformación del entramado compositivo resulta funcional a la instalación de lo natural en el cuerpo mismo de Sergio: “Después de todo, la escena va a ser bien triste: rígido, en el ataúd, con su bigote patético, sería una cosa simple, *vegetal*, mísera a la descomposición” (1994: 165, el subrayado es nuestro). De esta manera, las descripciones del cuerpo de Sergio al estar internado se materializan a través del empleo de imágenes cuya confrontación se sostiene en elementos claramente incompatibles.

El segundo fragmento titulado “El sueño” nos ubica en el contexto del manicomio; sin embargo si tenemos en cuenta el título de la estampa así como también la ausencia de coordenadas espaciales el factor onírico mantiene la ficción endeble: “Le ataban los brazos a la cama, y los párpados se vaciaban al infinito. Parecía que se los hundían en lo desconocido, tal era el cuadro, el crimen. En el sueño le

ponían inyecciones que lo dejaban desmayado, olvidado, perdido de la color de este mundo.” (1994: 171). Sergio ya “casi sin cuerpo” (1994: 171) presenta un cuadro clínico en donde expone lo sonoro como cualidad fundamental:

Daba gritos oscuros, agudos, terribles, que oían rojos en el alba rayada por el canto de los gallos. Entre los gritos, sin orden, a pedazos, los nombres de su madre y de su padre. Gritos salidos sin dientes, con el horror de su boca vacía. Gritos que él también percibía con la complicidad constante, ruidosa e infernal de sus orejas. (1994: 171)

En relación con la disposición de la escena gana preponderancia la visión de la enfermedad; esta se vuelve una referencia constante en el proceso de automatización de Sergio que viene a quebrar su salud. En ese segmento mediante menciones al deterioro de lo corporal, el dolor se vuelve principio estético que guía la trama:

Nuevamente salta, grita, se pierde entre las sábanas. Suda en las axilas. Y solamente vive se sabe porque suda. Es horrible [...] Pequeñas grietas, sinuosidades, erupciones podan la desesperación y lo afiebrado. La frente quédale alta, fría, en tramonto. Pérdida de la noción, del espacio, del paisaje, del arco de la puerta, de sí mismo. (1994: 171)

Incluso la descripción del abordaje que se realiza del cuerpo de Sergio en esa institución médica redonda en la instalación de una variante de lo biológico a la que habíamos hecho referencia a partir de los paratextos. Como ejemplo de las formaciones discursivas propias de la ciencia, la *nouvelle* describe ese ámbito clínico a partir de la impersonalidad como rasgo principal, crítica directa a la medicina occidental en concordancia con los planteos realizados por Churata y Chabes. Sobre el final de la stampa “El sueño” se lee: “El parte de la mañana anuncia acetona, albúmina, parálisis progresiva: MUERTE insoslayable del laboratorio” (1994: 172).

Sergio se transforma a lo largo de la narración en un cuerpo sufriente y por lo tanto asidero de descripciones patéticas, desligadas de la precisión de un lenguaje científico objetivo. Se trata de una narración que hace mella en la merma de movilidad



así como también en la inercia casi total del cuerpo, inclusive en la incapacidad de tomar la palabra como instancias centrales del relato. Dicho pasaje se torna resonancia directa de la preparación de lo corporal para el proceso de germinación y posterior metamorfosis. Carlos Zavaleta asocia este proceso regenerativo no ya con el mito en tanto que relato tal y como Mariátegui lo había planteado sino que encuentra similitudes entre Sergio y “una especie de Cristo marginal y crucificado por un destino aciago que no le deja sitio en la tierra” (2002: 84). Partiendo de lo mencionado, Zavaleta considera que la muerte de Sergio puede conceptualizarse mediante sus similitudes con respecto a la resurrección. Dos aspectos más nos interesan de la propuesta de análisis de Zavaleta. En primer lugar, la ubicación de *El autómata* dentro de una tradición narrativa de renovación del campo literario peruano junto con *El pez de oro* de Churata y *La casa de cartón* de Martín Adán. Y, en segundo lugar, la definición que ofrece de la *nouvelle* de Abril sobre la cual afirma que “Ningún texto previo en la narrativa peruana, ni siquiera los de Clemente Palma, es tan pesimista, crudo y sórdido como este” (2002: 84).

Para volver entonces sobre el proceso de germinación de Sergio, se observa cómo esta situación deriva en la invasión de los elementos naturales en el predio de la corporalidad:

Le ataban los brazos a la cama, y los párpados se vaciaban al infinito (...) En el sueño le ponían inyecciones que lo dejaban desmayado, olvidado, perdido de la color de este mundo (...) *Distancia penosa, triste con el mundo natural* (...) Sin movimiento, nulo, sábana en el cuerpo. Gritan las interioridades del intestino igual que cañerías. El enfermo incorpórase y no orina. *Musgo en el riñón emblanquecido; hongos en el riñón.* (1994: 171-172)

Esa distancia construida entre el hombre y “el mundo natural” busca ser acortada a lo largo de la narración. Significativamente ya en este fragmento se anticipa dicha restitución del cuerpo a ese ámbito; de manera esporádica se insertan una serie de imágenes como el “musgo” y los “hongos” en el riñón o bien la referencia a la

“jardinería de tulipanes crecidas en las nalgas” (1994: 187) que ponen en evidencia un retorno al universo de lo natural luego del despojo total de los rasgos humanos.

En el siguiente fragmento que lleva por título “El silencio” se evidencia la efectiva pérdida del contorno humano por parte de Sergio, en particular de su propia voz. Se trata de una escena que da lugar a la completa anulación de su subjetividad a raíz de la operatividad que adquiere el silencio dentro de un espacio signado por el cerramiento extremo: “En el lecho, en el blanco aséptico, en la luz transparentada de los párpados, el loco dormido, silencio; el silencio, la oscuridad del blanco muerto, vago, perdido—; el otro cuerpo, silencio; los ojos, las pestañas, la quietud facial, enjuta.” (1994: 175). En oposición al bullicio de lo urbano visto como condición de posibilidad de la perpetuación de los autómatas, la pérdida de la voz promueve la consideración de dicho menoscabo de la palabra como una primera instancia en el proceso de germinación.

La mención de lo urbano en contraposición a la naturaleza que germina por entre los pliegues del autómata Sergio se presenta en este comienzo del texto para luego retomarse en la última estampa titulada “La ciudad y el manicomio”. En ese fragmento se visibilizan elementos que caracterizan la dinámica urbana así como también la configuración misma de sus ciudadanos carentes de sustancia e incluso visibilidad. “Vive la ciudad del manicomio” (1994: 203) escribe Abril, y pasa acto seguido a describir esa provisionalidad identitaria en la que se asienta el trato social, motivo central que define al anonimato urbano:

Cuando los hombres vuelven de los asilos ya son otros, desfigurados, cambiados. El que se llamaba Juan ya se llama Pedro. Y así todo. Las almas se truecan en otras; muchas veces desconocidas, extrañas, penitentes (...) Sergio ya no pasa precisamente por la calle (...) Su vida de ciudadano no ha dejado huellas ni señas. Se le siente vivir pero sin sonido, en un silencio de flora e insectos. (1994: 203)

De esta manera, no sólo el manicomio en donde yace internado Sergio se erige como institución que moldea subjetividades sino que también se hace mención del hospital como otro de los ámbitos en los cuales el individuo sufre la pérdida de su autonomía.

A medida que la narración avanza en el desmembramiento del cuerpo de Sergio se insertan una serie de menciones al mundo animal y vegetal que van invadiendo diferentes zonas del organismo. Por ejemplo, señala el narrador, “en los dedos de los pies, animales, silencio”, “jardinería de tulipanes crecidas en las nalgas” o bien “en las axilas, trópico, vegetación, mono, silencio” o incluso “en el pecho, ascensión de la yedra” (1994: 175). La distancia entre el hombre y la naturaleza obtiene de parte de la ficción la posibilidad de su acortamiento. Sin embargo, Sergio no sólo representa un “trasunto vegetal” o animal (1994: 192), sino que también recurre en su transformación al ámbito de lo mineral. Si en ficciones como las incluidas en *Escalas* de César Vallejo o en los fragmentos que componen *La casa de cartón* de Martín Adán se recurre a figuraciones de lo animal que desestabilizan el concepto de sujeto tal y como es presentado por la narrativa indigenista, apegada en la mayoría de sus ocasiones a la estética realista en el delineamiento del estatuto de personaje, en *El autómeta* al protagonista le crece tanto lo vegetal así como lo mineral en un proceso que, al fin y al cabo, desgarrar su condición de individuo. En el fragmento “Metamorfosis de Sergio” se apunta a esta cuestión:

Al fondo vuestro —si lo queréis oídos— sentiréis el desgarrarse lento, hondo, de Sergio, en plantas, en minerales, en dolor de superficies ciegas. En las planicies soleadas e inhóspitas los animales tumbados, con la lengua afuera, sangran ponientes muertos de sed. (1994: 199)

La apelación a la naturaleza, sea en su variante vegetal o bien mineral, se instrumentaliza en virtud de una inestabilidad entre lo animado y lo inanimado. A través de esos elementos Abril muestra no sólo un rasgo típicamente surrealista, presente en la misma figura del autómeta ya que suscita las interpretaciones del

cuerpo transformado durante el auge del capitalismo<sup>170</sup> sino que, asimismo, dicha contraposición entre lo mortuorio y la vitalidad prioriza una recuperación de lo andino en tanto que materiales culturales disponibles. Es decir, la búsqueda de redefinición de lo humano que se realiza en *El autómatas* toma como punto de partida las consecuencias del proceso de volverse una máquina en el contexto de la sociedad moderna tal y como lo detalla en los distintos prólogos analizados para, desde allí, describir la “propia germinación” (1994: 186) de ese cuerpo según los términos que ofrece el orden de lo natural.

Este proceso de articulación entre el mundo maquínico y la fragilidad de lo corporal es descrito por Mirko Lauer en su libro *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Su análisis releva las consideraciones que realizan los artistas y escritores vanguardistas peruanos en torno a la “densidad tecnológica” que exponen en sus producciones; una fascinación capaz de traducirse en una específica “importación de la forma”. En este sentido, Lauer reconoce en la figura del autómatas una representación de estas novedades a la vez que da lugar a un comentario acerca de los efectos de la instauración de lo tecnológico como signo de lo moderno en la sociedad peruana. El autor reflexiona acerca de la “máquina enferma”, concepto de lo más viable en el análisis de la *nouvelle* de Abril:

La máquina enferma vendría a ser la manera cómo el poeta convierte a la máquina humanizada en un hombre-máquina, recorriendo así el camino de retorno al animismo. De este modo se convierte él mismo, el protagonista del poema, en carne, e introduce el tema del autómatas en su texto. (2003: 96)

La confusión siniestra entre la vida y la muerte que tanto atraía a los surrealistas está presente en la ficción de Abril; sin embargo dicha oposición fundamental cambia de

---

<sup>170</sup> Con respecto a la transformación del cuerpo en un ente mecánico, Foster en su libro *Belleza compulsiva* acota lo siguiente: “Esta transformación traumática del cuerpo en máquina y/o en mercancía, en el surrealismo rara vez representada de forma sencilla o como tal. La transformación en animal es más común en su repertorio de imágenes [...] y estos híbridos significaban diferentes cosas para diferentes surrealistas. Para algunos (especialmente aquellos cercanos a Breton) señalan una redefinición de lo humano en términos de sexualidad y el inconsciente. Para otros (especialmente aquellos cercanos a Bataille) promueven una redefinición de lo humano, en términos de lo sórdido y lo heterogéneo. Pero estos grotescos híbridos también indican una mecanización y/o transformación en mercancía tanto del cuerpo como de la psiquis” (2008: 228).

signo si nos detenemos en las particularidades del autómatas Sergio. En su caso no sólo funciona como burla a la producción y al consumo industriales, desafío directo al orden social impulsado por el capitalismo, sino que asimismo la tensión entre lo animado y lo inanimado inaugura el acceso al imaginario de lo andino.

De la misma manera que los surrealistas reconocen en el aspecto siniestro de la máquina los efectos de la mercantilización en el individuo, se hace presente en el interior de dicha corporalidad mecanizada el resurgimiento de un elemento que se liga, en su renacer, con el mundo de la naturaleza concebido, como señala Lauer más arriba, en tanto que “retorno al animismo”. La germinación en el cuerpo de Sergio de los componentes de la naturaleza acentúa la posibilidad de permanecer en ella como polo opuesto al de la urbe. La clave de la propuesta de cambio radica en que Sergio se corporice de otra manera; esto es, que específicamente el retorno del protagonista se relacione con la regeneración y no con la persistencia de lo corporal en estado amorfo.

El devenir naturaleza de la propia corporalidad en *El autómatas* no se origina al margen de la realidad sino que en ese mismo presente desde el que se narra. Sergio nos descubre a través de su padecimiento cómo se instaura la organicidad de lo utópico en lo histórico. Luis Fernando Chueca hace alusión a la “dimensión mítica” que introduce la textualidad abrigleana; señala en este sentido que la proposición de un relato mítico a partir del resultado de la germinación del cuerpo de Sergio responde a, como hemos señalado, la trascendencia que tiene al respecto las reflexiones de Mariátegui y su incorporación de mito como elementos central para la construcción de una narración.

Si el programa de vida burguesa redundaba en la concepción del hombre como engranaje, la idea utópica de un retorno al mundo de lo natural libera y ofrece transformar el cuerpo del autómatas volviéndolo parte de un proceso germinal que liga la naturaleza con lo colectivo. Puede leerse al final de la *nouvelle*:

*El mundo natural rueda a las lindes de Sergio. El mundo material donde él tiene puestos los oídos, el tímpano musical y la laringe humanos, de otra época, ya que es una forma vasta de la naturaleza obsesionante y alucinada. Se le puede hallar en los vegetales o en los minerales abruptos. Tiene que ser esta una labor*

de descubrimiento. La búsqueda del hombre es dura y, sobre todo, peligrosa. Porque si sólo se encontrara una piedra con timbre humano, y el eco del hombre no se oyera, Sergio ahondaría entonces desconocidas latitudes de la muerte. Una piedra puede daros, en su exilio natural, la sensación de la ausencia física. Sólo una piedra. Pero un hombre bajo la piedra, túmulo y nombre es la creación y el duelo del mundo. (1994: 204)

Lo mortuorio como exceso del discurso abrileano encuentra su culminación con este último párrafo de la *nouvelle*, el cual insta al lector a embarcarse en esa “labor de descubrimiento” del proyecto de hombre nuevo que se inmiscuye con lo natural, entendido como sostén de dicho proceso de permutación. Ese “mundo natural que rueda a las lindes de Sergio”, opuesto al “mundo material”, le revela al sujeto abrileano nuevos espacios de asignación. Es decir, posteriormente a la germinación de ese imaginario de lo andino hacen su aparición elementos funcionales a la reubicación de Sergio. El mencionado “hombre bajo la piedra” ofrece la pauta del esquema creativo que *El autómatas* incorpora en relación con el mundo indígena. Los vegetales y las piedras que van tomando forma en la ficción abrileana sostienen la apelación a esos elementos en tanto que referencias metonímicas de la relación entre el hombre y la naturaleza promulgada por la cosmovisión de los indígenas. En este sentido, las piedras o *rumi* como símbolo del mundo andino concentran la memoria ancestral de los pueblos indígenas, ellas “parecen interrogar: ¿de dónde venimos? ¿qué somos?, ¿adónde vamos?; a fin de conocer y reconocer, desde el presente, el pasado, y permitir al hombre su proyección futura. Esas piedras guardan vivos testimonios de los pueblos andinos, en tanto concentradoras de memoria” (Huamán 2004: 205).

Estas piedras, a semejanza de lo que sucede con lo vegetal, se estructuran en la narración en tanto que mojones; marcan el itinerario de retorno a la complementariedad del hombre con la naturaleza propia de la cosmovisión andina. La convergencia entre la vida y la muerte, como unidad cíclica inseparable, promueve la revisión de un modelo vital basado no tanto en el capital sino que más bien hace mella en una reestructuración de la comunidad encaminada a partir de las raíces de lo andino. Es por este motivo que la palabra utilizada en el texto por Abril apela a un

proceso natural tal como la “germinación”. En el mundo andino “la muerte es una semilla que se entierra para renacer” (Mamani Macedo 2012: 97) y por ende el repliegue hacia los componentes propios de la tierra funcionan como metáfora de una vuelta hacia el pasado.

Del cuerpo mecanizado a la ilusión de la utopía colectiva, *El autómata* se lee a sí mismo como la búsqueda de la potencia vital que va en detrimento no sólo de la “regresión casi autista” (Foster 2008: 176) a la que tanto le temían los surrealistas, consecuencia directa del régimen económico capitalista, sino que también asume la tarea de desestimar las limitaciones de un modelo narrativo, definido ahora como espacio capaz de generar una tentativa rupturista de reencantamiento del mundo, de retorno a siluetas corporales, a narraciones extravagantes en donde se combina un sistema de creencias andinas junto con las novedades cosmopolitas que el poeta viajero trajo consigo desde Europa.

## **CONCLUSIONES**



## Conclusiones

La investigación que hemos realizado sobre la narrativa de vanguardia de la década del veinte dio por resultado una serie de conclusiones que pasamos a destacar. En primer lugar, estas textualidades vanguardistas mostraron de qué manera la reestructuración de la novela, género concebido como “el pez enjabonado de la literatura” (Rama 2008: 29), se sostuvo a partir de una reorganización de los esquemas heredados del realismo así como de una resistencia al encasillamiento de los formatos genéricos. Los vanguardistas trasladaron, en este sentido, una serie de recursos poéticos hacia el ámbito de la narración, invenciones que tuvieron como objetivo criticar los formatos miméticos expuestos por la narrativa indigenista. Para ilustrar de manera adecuada ese traslado de técnicas literarias destinadas a renovar el específico tratamiento del mundo indígena, tarea hasta ese momento adjudicada a la narrativa indigenista, el objetivo de nuestra investigación se circunscribió a la comprobación de los efectos del método del montaje en cada una de las obras que conformaron el *corpus*. Sin embargo, nuestro mayor aporte consistió dar cuenta de que el montaje no era sólo un procedimiento sino un instrumento de conocimiento. De esta manera, verificamos un abordaje del imaginario de lo andino a través de un conjunto de mecanismos literarios ligados al cosmopolitismo, de entre los cuales el montaje ganó protagonismo pues sus efectos dieron por tierra con el verosímil realista de la narrativa indigenista.

En segundo lugar, pudo apreciarse de qué manera el distanciamiento de estas obras con respecto al modelo indigenista se sostuvo mediante la desestimación de sus repertorios temáticos tal como aparecían en las representaciones tradicionales y el rechazo a sus esquematizaciones realistas. Particularmente pusimos énfasis en la brecha entre la representación literaria y el propio imaginario de lo andino, resquicio que se convirtió en el fundamento principal de la categoría de montaje. Hicimos énfasis para ello en la idea de que en ese distanciamiento los narradores vanguardistas hallaron la idea central de sus propuestas literarias, encontraron en dicha fricción una manera de narrar que de ninguna manera buscó suturar.

Este procedimiento narrativo, capital en las estéticas de vanguardia, funcionó como ilustración del contraste entre las premisas epistemológicas occidentales y el bagaje de propuestas culturales pertenecientes al mundo indígena. Mientras que el modelo narrativo del indigenismo mantuvo una postura exteriorizante tal como fue planteada por Cornejo Polar al describir las obras indigenistas, con respecto al universo de prácticas y creencias del mundo andino. En este sentido, sus narraciones acrecentaron la distancia entre el discurso literario y el universo indígena; en cambio los poetas narradores —aunque también funciona a la inversa, esto es, los narradores poetas— de la década del veinte, como pudimos corroborar, trazaron un proyecto literario destinado a paliar las desavenencias mediante la transformación de esa fisura constitutiva. Es decir, comprobamos en las narraciones vanguardistas estudiadas cómo encontraron la cifra de sus trabajos escriturarios en la dinamización creativa del imaginario de lo andino.

En este sentido, demostramos cómo en *Escalas* César Vallejo promovió una refuncionalización de los procedimientos compositivos seleccionados del conjunto de novedades inherentes al cine, las cuales construyeron una oposición fundante en su escritura. Este cosmopolitismo de la forma, contrapuesto a un localismo del contenido, promovió la aparición de un conjunto de dualismos que estructuraron cada una de las narraciones tales como: campo y ciudad, lo humano y lo animal, el recuerdo familiar y la reflexión jurídica, el tema del doble y la unicidad del narrador, la percepción distorsionada de lo real bajo el efecto de las drogas. La sensibilidad cinemática expuesta en estas ficciones redefinió los formatos narrativos a partir de la discordancia como efecto directo del uso del montaje. Se trató en sí misma de una operación de escritura sostenida a partir de una serie de procedimientos destinados a desarmar lo mimético: la reversibilidad de lo corpóreo que linda con lo animal, el tema del doble, el desmoronamiento de los personajes y del yo narrativo, la puesta en duda del concepto de realidad a partir de, por ejemplo, la problematización del consumo de la planta de coca así como también la resignificación del concepto de muerte occidental. Todos y cada uno de estos recursos compositivos funcionaron como sostén de los desarreglos del orden ficcional, promovidos inicialmente por el rol central que tuvo el montaje.

Este recurso literario promovió en las narraciones de *Escalas* la emergencia del imaginario de lo andino a partir de una descripción del paisaje serrano alejada de los modelos indigenistas. La oposición entre la sierra y la costa se instaló en las dos secciones de la obra; en “Cuneiformes” dio lugar a la presencia de distintos actos de rememoración atados a lo familiar y, por ende, al territorio andino, trazando relaciones con poemas de *Trilce*. El encierro carcelario de esta primera parte de *Escalas* no menguó la inclusión de un imaginario de lo andino que, como pudimos constatar, a partir de la introducción de un verbo como *yantar* en el comienzo de la obra estableció relaciones entre el acto de deglución y una poética de la memoria. Asimismo, en “Coro de vientos” este factor de autoctonía mantuvo su presencia mediante los escenarios serranos a través de los cuales las figuraciones de lo animal tales como la mención de los monos en “Los caynas” o de los caballos en “Más allá de la vida y la muerte” dieron lugar a la inversión del ordenamiento de los cuerpos, es decir, desarmaron la oposición entre lo humano y lo animal. La mención más sobresaliente de la animalidad fue la resignificación de la mosca; esta funciona como indicio de la percepción de lo social que se ancla en la mimesis realista y en el retrato de la fealdad, así como también expone una alusión al relieve mítico que tiene el insecto en el universo de creencias indígenas. Hicimos referencia para ello a este al nombre de este insecto en el imaginario andino: la *Chiririnka* o moscardón azul que anticipa la llegada de la muerte.

Los espacios urbanos tales como la ciudad de Lima ocuparon un lugar destacado en *Escalas* ya que facilitaron el abordaje de una serie de reflexiones acerca de un sensorio andino alterado a partir del consumo de sustancias. En “Mirtho” pudimos corroborar cómo el tema del doble desvirtuó la figura del narrador, así como en “Cera” se constató cómo la voz vallejana, abocada a describir la búsqueda de los fumaderos de opio por las calles de Lima, dio cuenta de cómo el relato puso en entredicho los efectos transgresores de las drogas en tanto mercancías cuya relevancia estuvo dada por la crítica a la autonomía del sujeto en tanto que máxima aspiración de los discursos médicos.

En este sentido, la aproximación crítica a la obra de Mario Chabes titulada *Cccoca* mostró cómo el montaje confrontó un universo de significados propios del

imaginario andino y las novedades técnicas que la modernidad le impuso a Latinoamérica. Al respecto de este tema central para la escritura de Chabes quedó demostrado como en la elección de los materiales autóctonos funcionó una toma de posición ante los embates de la modernidad. Ya desde el título elegido para la obra, así como también desde la importancia que el autor le otorgó a los paratextos, *Coca* expuso una continuación con respecto al tema de la alteración de los sentidos como efecto directo del consumo de sustancias que propuso Vallejo. En este caso en particular, vimos cómo Chabes hizo de la coca un elemento claramente destabilizador para la conformación de las subjetividades. Al poner de manifiesto el verbo en su forma infinitiva con el que se describe el acto de mascar la coca, *chacchando*, el texto de Chabes dio muestras claras de una crítica constante a las opiniones de la industria médica con respecto a esta planta considerada sagrada en el imaginario andino. El montaje, en este sentido, corroboramos que funcionó como desacomodamiento de la percepción de la droga considerada perniciosa para la autonomía del sujeto moderno e incluso como elemento central en la organización textual. Es decir, las escenas de consumo de coca fueron funcionales al desacomodamiento del régimen realista con el que la narrativa indigenista había dado cuenta de esta actividad, interrumpió por lo tanto los aportes ofrecidos al respecto de este tema por los discursos higienistas.

Lo andino también tomó protagonismo mediante la inclusión de saberes míticos ligados al relato cosmológico de la civilización incaica a orillas del lago Titikaka, o también a través de la consideración de las piedras como reservorios de la cultura andina. El paisaje serrano tuvo también en *Coca* su relevancia; en la mayoría de sus apariciones fue interrumpido, así como sucedió en *Escalas* de Vallejo, mediante la inserción de comentarios biográficos ligados a la intimidad del sujeto de la enunciación. Este mismo asumió un relieve andino pues en algunos pasajes de la obra puso en funcionamiento una identificación con la figura del indio, en función de la cual esgrimió una construcción de la perspectiva enunciativa que incorporó como propio las reivindicaciones indígenas así como también una atracción ambivalente por las novedades que ofrece el trazado urbano. Al igual que el narrador de *La casa de cartón*, en *Coca* constatamos la manera en que se apeló a la injerencia de las

transformaciones de la ciudad en la percepción del sujeto moderno. En ambos textos las imágenes poéticas asumieron un rol central: otorgaron a la conformación de esas textualidades un efecto de contemporaneidad dado a partir de la inclusión de universos culturales o discursivos que denotaron el presente histórico desde el que se estaba escribiendo. Ambos narradores dieron lugar así a la irreverencia y al desacomodamiento de lo circundante mediante una mirada irónica.

El proyecto literario de Chabes tomó también como materiales las voces de un particular bestiario, ligado al sistema de creencias de los indígenas, tales como el puma. Similar operación llevó adelante mediante la referencia a la “Selva”, plataforma de enunciación desde la cual encontró legitimidad para dar cuenta de un proceso emancipatorio entendido primariamente como resistencia a los embates de la modernidad. La particular estrategia narrativa implementada en el último poema titulado “Huaiñu” buscó la afirmación de dicha operación de exaltación de lo indígena. En tanto que referencia a un género poético claramente andino, este poema final organizó un modo de leer la cultura autóctona del Perú pues la nota al pie que lo acompañaba señalaba: “Este poema se repite de fin a principio” (1926: 77). De esta manera se buscó la impugnación de una práctica de la lectura convencional mediante una desviación basada en la reversibilidad de los versos, los cuales pasaron a convertirse en elementos intercambiables. El verso final “¡Yo tocaré el tambor!” se transformó a la vez en el inicial. Allí el sujeto poético se reconoció parte de un rito celebratorio que pugnó por la visibilización de la cultura andina en el debate acerca de la figura del indígena en esa década del veinte. En la búsqueda de una materialidad literaria como punto de partida de una subjetividad disruptiva, el “Huaiñu” surgió como componente de un repertorio que reafirma el imaginario de lo andino en el seno de un discurso modernizante.

Con respecto a las narraciones de Gamaliel Churata publicadas durante la década del veinte y al *El pez de oro*, se constató como el montaje funcionó como punto de partida para una inmersión en los estratos primigenios de la cultura indígena, proceso que intensificó la “fantasía primitivista” (Foster 2001: 202), eje del presupuesto teórico de este autor. El discurso churatiano, tanto en “El kamili” y en “Trenos del chio khori” así como en “El gamonal” y “Tojrras” acudió a dispositivos

narrativos que le permitieron el acceso a saberes de la cultura andina que se asentaron en diferentes niveles, extendiéndose a través de significaciones del más variado espectro: naturaleza, creencias, cosmogonía, formas de socialización y principios racionales. Un claro ejemplo de la emergencia de estos motivos fue el tratamiento de las cualidades de la planta de coca en oposición a los abordajes al respecto de la medicina occidental, una constante en este tipo de narraciones como pudo verse tanto en Ccoca de Chabes como en la narración “Cera” de César Vallejo con respecto al opio.

El propio Churata, durante este “truculento relato” de un “apologista de la Mama Kuka” (2012: 494), asumió como decisión elemental de su propuesta estética alejarse de los modelos ensayísticos. Para ello puso en práctica un desparpajo teórico capaz de moldear a su gusto los saberes tildados de universales. Churata, al igual que Chabes, mostró mediante sus diatribas en nombre de la planta de coca la intención de participar en el debate acerca de la catalogación de la coca que han hecho determinadas instituciones. Expusieron en sus textualidades vanguardistas una posición contraria, por ejemplo, a la esgrimida por la “Comisión de estudio de la hoja de coca” que visitó Bolivia en 1949 y cuyo informe, plagado de prejuicios y especulaciones que responden a los intereses creados por las compañías farmacéuticas, conectó el uso de la coca con la desnutrición y la pobreza<sup>171</sup>. Mediante la inclusión de los representantes de esos discursos médicos occidentales, las narraciones de Churata así como el retablo “Mama kuka” desestimaron las consideraciones referidas al consumo de coca como adicción.

Así, la escritura artesanal de Churata, como la describió Huamán (1994), construyó una textualidad específica, luego perfeccionada en *El pez de oro*, como si se tratara de un altar en miniatura, un retablo a través del cual la filosofía occidental se

---

<sup>171</sup> Época de auge de la medicina científica y del higienismo que sostiene sus efectos hasta comienzos del siglo XXI, Silvia Rivera Cusicanqui expresó de la siguiente manera las consecuencias de dicho documento: “El Informe [...] afirma que la coca sustituye al alimento, intoxica el organismo y desmejora la concentración en el trabajo y termina descartando como creencia infundada el que la coca sirva para combatir el sueño, la fatiga y la debilidad [...] Lo indignante es que ese dictamen continúe vigente en 2007 [...] este documento continúa en vigencia, no sólo la cocaína sino también la hoja de coca serán consideradas drogas y millones de consumidores en las repúblicas andinas —incluido el Presidente de Bolivia— seremos oficialmente calificados como “toxicómanos”(2007: 6).

nutre de cotidianidad, la oratoria helénica de coloquialismos, la cultura occidental de elucubraciones propias del mundo indígena, oposiciones que fueron sostenidas mediante el procedimiento del montaje. La copia, el collage, la ironía y la parodia fueron formas de la imitación que desnaturalizaron los modelos de pensamiento foráneos constituyéndose así en categorías útiles para el despliegue de subjetividades subalternas.

La articulación propuesta entre los textos de la década del veinte y su magna obra recién publicada en el año cincuenta y siete sostuvo nuestra hipótesis acerca del concepto de “acción diferida” tal y como lo plantea Foster en relación a la posibilidad de existencia de una neo-vanguardia. Comprobamos en este sentido la viabilidad de un modelo historiográfico alternativo a la “vanguardia histórica” en el plano de la recepción del texto, así también como en lo que propuso discursivamente. Por tanto, es dable afirmar que en nuestro análisis de una narración como “Trenos del chio khorí” se aludió a un concepto fundamental para entender la estética churatiana, desarrollada posteriormente bajo el concepto de “nekrademia”. Este mecanismo de permanencia de los muertos en los vivos que dicha narración describió a propósito de la muerte del propio hijo de Churata se definió como el elenco de antepasados que arrastra cada sujeto consigo mismo. Ahora bien, de esta alusión a la permanencia del pasado corporizado en el presente extrajimos la posibilidad de establecer puentes de sentido no sólo al interior de la textualidad churatiana sino que también con sus propias estrategias de reapropiación de los modos de narrar. *El pez de oro*, entonces, nadó a contracorriente del devenir neovanguardista destinado a la radicalización de los textos posteriores al gran quiebre que propuso la vanguardia a comienzos del siglo veinte. Este texto de Churata, por lo tanto, se sostuvo entonces a partir de la idea del retorno ya no solamente como matiz utópico sino que más bien como estrategia argumentativa capaz de recodificar retroactivamente sus propias narraciones germinales de la década del veinte.

En “El gamonal” se comprobó la manera en la que Churata se aleja del modelo mimético propio de la narrativa indigenista al enfatizar en una serie de tópicos propios de esta estética aunque mediante un efectivo montaje de imágenes. Yuxtaponiendo la biografía de un gamonal así como las vicisitudes de una comunidad

indígena, el relato enfatizó en el concepto de “realismo psíquico” según el cual una aproximación narrativa al mundo indígena debía estar guiada por el componente mítico en tanto que desestabilización de lo representado. Esta estrategia compositiva se llevó a cabo en “Tojirras”, narración en donde Churata evidenció nuevamente una reescritura del repertorio temático del indigenismo aunque en este caso a través de una estructuración formal con similitudes a la implementada en *El pez de oro*. La organización fragmentaria de la masa textual, la distinción de los pasajes mediante subtítulos, la aparición de los elementos míticos e incluso la presencia de las lenguas indígenas a través de la intercalación de voces, exclamaciones, recursos onomatopéyicos y expresiones en quechua que desacomodan al español, son estrategias narrativas que ilustraron el distanciamiento de Churata de las formas de aproximarse al imaginario andino propias de la ficción indigenista.

En lo que respecta a la obra de Martín Adán *La casa de cartón*, se verificó cómo el diagrama urbanístico de Barranco que el narrador describió expuso la disidencia del imaginario de lo andino, el cual se interpuso de diferentes maneras en el trazado de ese mapa. En primer lugar, se confirmó la presencia de lo andino mediante la aparición de sujetos que al descender de la sierra no sólo dejaron en evidencia los procesos migratorios del campo a la ciudad sino que, de la misma manera, promovieron la irrupción de una otredad colindante con el desarrollo de la modernidad urbana. Las “cholitas”, junto con sus mulas y sus carretas, anticiparon la latencia de lo andino a lo largo de la narración, un componente central en la *nouvelle* y que el narrador denominó el “mundo del corral”. Esta dimensión de lo animal tomó por asalto la ficción hasta ese momento cosmopolita, deshizo sus elucubraciones modernas al desplegar una animalización de los personajes de Barranco, de entre los cuales observamos cómo los asnos concentraron las reivindicaciones indígenas llevadas adelante durante el Oncenio de Leguía. Otra incorporación de este proceso de animalización pudo observarse a través de la mención de la mula como origen de la ficción vanguardista, aunándola con el universo de las técnicas cinematográficas. De esta manera, se corroboró cómo en *La casa de cartón* la introducción de un imaginario de lo andino tomó la forma de figuraciones culturales de un sujeto de la



enunciación irreverente, cuyo discurso adquirió matices irónico y que recurrió al valor significativo que concentró la imagen en tanto que montaje.

De la misma manera, evidenciamos cómo su irreverencia se manifestó como eje de la estética adaniana ya desde la búsqueda de un seudónimo para sí mismo. Martín Adán resultó ser otro de los eslabones de ese problema histórico de la poesía moderna abocado a la señalización del movedizo espesor de lo subjetivo. Hemos visto en el análisis de *La casa de cartón* la manera en la cual el sujeto imaginario de la escritura adaniana convalidó formas de sedimentación de lo subjetivo a través de las cuales buscó asentarse, hacerse un hueco primero en el seudónimo Martín Adán, luego en su personaje Ramón, más adelante bajo la forma de Aloysius Acker hasta incluso llegar a convertirse en un poeta marinero en *Travesía de extramares*. Mediante una serie de artefactos y dispositivos textuales encaminados hacia la potencialidad del linde como clave de lectura, vimos así como en el espacio fronterizo entre las subjetividades disponibles que se le ofrecen al poeta tomó cuerpo una particular manera de hacer de la autoría un proceso sostenido mediante la proliferación como gesto fundante. Erguido en el umbral de la despersonalización, la figura del autor en *La casa de cartón* dejó que dicho procedimiento se inmiscuya entre las particularidades discursivas en las que se apoya. En este sentido, el encadenamiento de representaciones del sujeto imaginario comenzó con una primera operación referida al recorrido biográfico del sujeto autoral Rafael de la Fuente Benavides en los paratextos que acompañan *La casa de cartón*. Transformado entonces en Martín Adán, le ofreció un contexto narrativo a la aparición de otro de sus heterónimos: Ramón era el poeta que donaba su obra para que sea rumiada y posteriormente depositada en el centro de la *nouvelle* adolescente de 1928, segundo momento de la proliferación incesante de la sustancia autoral.

Asimismo, en las relaciones entre prosa y poesía que la *nouvelle* evidenció, pudimos comprobar cómo el narrador se opuso al rol que ocupó su alter ego, Ramón. Este último, autor de los “Poemas Underwood” que se ubican en el centro de la novela, nos permitió corroborar la idea de que, a partir del reconocimiento de la escritura rupturista como una estética infundada, el narrador de *La casa de cartón* buscó distanciarse de esa forma de escribir, pues el sujeto de la enunciación de la

*nouvelle* sí hace de las técnicas vanguardistas parte fundamental de su escritura, incluso para llevar adelante la incorporación de un imaginario de lo andino ausente en los poemas de Ramón.

Finalmente, en el análisis de *El autómata* de Xavier Abril demostramos de qué forma la corporalidad desmantelada del protagonista Sergio funcionó según un doble registro. Por un lado como metáfora de los cambios introducidos en el cuerpo de la novela mediante las técnicas literarias de origen cosmopolita. El autómata Sergio fue presentado por Abril como una imagen pictórica, representación abierta ante los lectores. Pudimos constatar cómo lo mortuario se exhibió sin atenuaciones, circuló por los recovecos de ese cuerpo, desarreglándolo e instalando en la ficción el régimen de lo siniestro. Funcionales a esta descripción de la corporalidad fue la ruptura de la linealidad narrativa a partir de la injerencia del fragmento, la concatenación de imágenes superpuestas mediante un estilo narrativo capaz de oscurecer la trama de lo narrado. Y, por otro lado, como punto de partida de un proceso de “germinación”, como lo llamó el mismo Abril en la *nouvelle*, a partir del cual quedó en evidencia un imaginario de lo andino desde su misma materialidad.

Mediante los efectos de un montaje que puso en un mismo plano narrativo el cuerpo del autómata así como los elementos vegetales o minerales que lo invadían, se comprobó como en *El autómata* la emergencia de una utopía andina quedó supeditada a la necesidad de pensar nuevas formas de narrar, acordes a los reclamos políticos que las comunidades indígenas llevaron adelante en la década del veinte aunque mediante un formato narrativo que, en ocasiones, forzó los límites de la representación y la inteligibilidad.

*El autómata* de Abril definitivamente no se trató de una representación del límite de lo representable aunque sí de una experiencia del límite con los medios de representación. Es decir, en nuestro análisis del texto señalamos cómo ese desborde de su propio espacio representacional se tornó finalmente condición ineluctable de su potencialidad intrínseca. En esa imposibilidad de representar, de la cual solamente pudimos extraer una trama a cuenta gotas en la que Sergio, el autómata, es internado en un manicomio por su padre y luego sufre un proceso de germinación, en esa frustración apareció el origen de lo extremo como sentido fundacional del texto. Es

decir, no se trató de la degradación de lo narrado sino más bien de una apuesta a narrar pero de manera desbordada, dispersa, apoyándose en un extremismo dialéctico exclusivo de esta clase de obras vanguardistas. El fracaso narrativo fue en este caso el rasgo intrínseco del proceso de producción escrituraria. Ubicada en el límite de lo que se había propuesto como los parámetros estéticos canónicos de la narrativa indigenista, *El autómata* de Abril fue más allá, pues no se limitó a restituir aquello que el carácter coercitivo de las narraciones había obturado, sino que operó a partir de su potencia perturbadora, adjudicándosela como un *a priori* de la narración vanguardista. En esta *nouvelle* de Abril confirmamos como objetivo primordial el intento de hallarle productividad a la imposibilidad de representar. Si la extenuación de los límites de lo enunciable conllevó una revelación de su incapacidad intrínseca para mostrar o decir, el extremismo de la obra de Abril postuló la revelación de los límites de la representación realista. Se confirmó de esta manera no sólo una transgresión que atentó contra los márgenes de lo representable, sino que también expuso la viabilidad de la utopía andina en el seno de una corporalidad textual.

De este modo, pudo observarse cómo en estas narraciones la oposición entre elementos funciona como principio compositivo a partir de un montaje entre lo local y lo universal al que estos autores sometieron a la narración indigenista, buscando su correspondiente uso en el plano de los reclamos políticos. Es decir, en cada una de estas obras corroboramos la utilización específica de los recursos literarios: se transformaron en herramientas necesarias para actuar políticamente mediante sus efectos de sentido. Las novedades procedimentales de la vanguardia les permitieron a estos narradores el acceso al debate acerca de las diferentes formas de aproximarse a la figura del indio en la década del veinte.

La transformación del realismo, cuya exposición constituyó una sección importante de nuestra investigación, nos permitió dejar en claro de qué manera la intención de ofrecer un retrato del mundo indígena planteó afinidades con las modalidades de escritura modernas. Allí se jugó la originalidad manifiesta de este tipo de textualidades ya que el método del montaje asumió la específica función de asimilar los materiales autóctonos y promover una nueva forma narrativa. En este sentido, demostramos en esta investigación cómo el montaje funcionó en tanto que

proceso de asimilación cultural tanto de lo local como de lo universal, obteniendo de esta manera un hibridismo estructural arraigado en el seno de cada una de las narraciones estudiadas.

Se trató de un elemento central para este tipo de proyectos literarios. Las narraciones de vanguardia indefectiblemente expusieron en sus estéticas un hibridismo cuya aplicación se dio a partir de una operación de desmantelamiento de las colecciones culturales. Con el objetivo de abordar los materiales propios de las culturas internas en conjunto con las tradiciones culturales europeas, los narradores que hicieron de la dualidad y la escisión las coartadas retórico-narratológicas para efectuar una interpretación y puesta en crisis de un conjunto de tópicos de la cultura europea, llevaron adelante una administración de esos materiales simbólicos en contraste con el universo indígena. En relación con esta operación de lectura de dos culturas disímiles llamó la atención, en cada uno de estos textos, el hibridismo formal resultante de los usos del método del montaje, mecanismo central para sus regímenes de escritura vanguardista. Una descripción fehaciente de la condición híbrida de este tipo de narraciones surge de la siguiente idea de Martin Lienhard:

(...) lo híbrido (...) consiste en que el texto busca articular dos sistemas de expresión normalmente incompatibles, opuestos por su idioma, las concepciones espacio- temporales subyacentes, su origen histórico y, más que nada, la situación colonial o semicolonial. En estos textos aparentemente occidentales (crónica, novela), el sistema hispano-occidental desempeña a menudo, como en los ritos católico-indígenas de las comunidades andinas, una función de pretexto o fachada, mientras que *el sistema quechua domina las zonas más profundas*. Aparece así el fenómeno de la “doble determinación” o de la “diglosia cultural”: *cada uno de los dos sistemas se impone por momentos o por zonas*. (2011: 160, el subrayado es nuestro)

La alternancia de ambos sistemas de expresión, así como el sustrato andino que a modo de latencia se manifiesta esporádicamente en zonas determinadas de los textos, hacen de las narraciones de vanguardia un conjunto de proyectos de escritura

particularmente originales en tanto, como pudimos ver, propusieron un horizonte cultural que se anticipa a los posteriores usos críticos y literarios del concepto de hibridismo. El mismo puede hallarse formulado en un texto como *El pez de oro* de Gamaliel Churata en 1957 o, asimismo, en sus narraciones de la década del veinte. En ellas puede rastrearse la aplicación de un hibridismo de las formas que llega con antelación, en la historia cultural latinoamericana, a las conceptualizaciones propuestas en 1990 por el antropólogo argentino Néstor García Canclini titulado *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad* y por Martin Lienhard en *La voz y su huella*.

Como vemos, la utilización de este concepto descriptivo de la confluencia de materiales estéticos disímiles nos permitió una fehaciente delineación de los rasgos más destacados de este *corpus*. Asimismo, dicha noción describió no sólo las particularidades formales de las narraciones de vanguardia, sino que también atendió a los rasgos más sobresalientes de los receptores de dichas textualidades. En este sentido, el “lector híbrido” (Lienhard 2011: 13) se encuentra en el horizonte estético de las narraciones no sólo por las interferencias, los roces entre las lenguas indígenas y el español o entre el imaginario del indio y los saberes europeos, sino que más bien se erige como receptáculo de una acumulación de tópicos propios de la cosmovisión andina. Es decir, el espesor de los saberes propiamente indígenas adquiere visibilidad en la misma postulación del concepto de hibridismo que atraviesa la totalidad de los textos; de ninguna manera se limita a las interrupciones del flujo discursivo.

A lo largo de estas páginas sostuvimos la funcionalidad del concepto de montaje en virtud de la exposición tanto de un imaginario de lo andino como también de un bagaje de procedimientos narrativos. Como efecto directo de la aplicación de las novedades metodológicas que la modernidad impone, el hibridismo de las formas literarias emergió en tanto que proyecto literario de estos poetas-narradores. En esa conjunción de pares contrapuestos, esenciales para todo texto latinoamericano como lo son las materias primas autóctonas y el uso de las técnicas cosmopolitas, pudo apreciarse la manera en la que estos escritores encontraron en esos “relatos limítrofes” la potencialidad creativa que suscitó la transgresión de las fronteras genéricas. Situados en ese “campo fronterizo entre canto y cuento” (Yurkiévich 1999:

106), las narraciones aquí estudiadas promovieron la consideración de un lugar intermedio destinado a la escritura basado en la pretensión fragmentaria. Las estéticas del montaje impulsadas por este grupo de autores elevaron a categoría narrativa lo andrógino de sus conglomerados textuales. Con este fin hicieron trizas las formas de aproximarse al mundo indígena sostenidas a partir de la confianza entre signo y referente. Buscaron, en este sentido, una regionalización del proyecto estético de la modernidad al promover una versión latinoamericana de la totalidad aunque construida a partir de heterogeneidades. Estas lógicas narrativas, lejos de arrinconar a la totalidad, asumieron como tarea su superación. Por esa razón, el obstinado referente del indigenismo debió acomodarse entre los bordes del fragmento, aprendiendo a habitarlo, para desde allí poner en escena otros sentidos y no ya los que representaba. Ese bloque errático que es la narrativa de vanguardia, trozo suelto de una continuidad discontinuada, a través de (o a pesar de) este régimen de esquivas, reivindicó un retrato de la maquinaria mimética que le supo entonces sus defectos. En este sentido, el desmembramiento de los cuerpos textuales, el encuadre soslayado, la mirada puesta en lo que no se deja ver, no fue más que una puesta en escena de los vestigios de una ficción mimética que no alcanzó a saberse fuera de sí y que, como consecuencia, hizo rechinar cualquier tipo de interpretación cuyo fin haya sido, en algún momento, una épica del indígena.

Los narradores de vanguardia pugnaron por llevar adelante una universalidad otra mediante sus ficciones, atenta menos a los presupuestos modernos traídos de Europa que a su gestión desde lo local. Al provincializar los discursos consagrados promovieron el descentramiento de sus aparatos estéticos, pluralizaron incluso la idea de centro y periferia así como también establecieron una correspondencia entre la perspectiva subalterna, propia del mundo indígena, y la materialidad literaria cosmopolita. Las textualidades divergentes de los poetas-narradores funcionaron como ejemplo de una amalgama fundamental, capaz de generar nuevas formas de subjetividad así como, de la misma manera, poner en crisis las formas artísticas de la alta cultura burguesa.

## **FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA**

## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

### FUENTES

ABRIL, XAVIER (1994). "El autómata". En *Documentos de literatura 2/3*, selección, prólogo y notas de Jorge Kishimoto Yoshimura. Lima, editorial Más Ideas.

ABRIL, XAVIER (2008). "El autómata". En *El autómata y otros relatos*. Lima, PUCP.

ABRIL, XAVIER (2006) *Poesía soñada*. Lima, Fondo editorial UNMSM.

ABRIL, XAVIER (2005) "Palabras para asegurar una posición dudosa", "Autobiografía o invención" y "Postbiografía o constatación presente". En Klaus y Mendonca Teles, Gilberto *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo IV*, Sudamérica: Ecuador, Perú y Bolivia. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.

ABRIL, XAVIER (1976) "Nota a la muerte de la novela". En *Amauta* 27 (1929): 69-70, edición facsimilar. Lima, PUCP.

ADÁN, MARTÍN (2006) *Obra poética en prosa y en verso*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

ADÁN, MARTÍN (1971) *Obra poética*. Lima, Instituto Nacional de Cultura.

ADÁN, MARTÍN (2011) *Entrevistas*. Lima, Fondo Editorial PUCP.

ADÁN, MARTÍN (1986) *La casa de cartón*. Prólogo de Mirko Lauer. La Habana, Casa de las Américas.

CHABES, MARIO (1922). *Alma*. Arequipa, edición del autor.

CHABES, MARIO (1923). *El silbar del payaso*. Arequipa, Editorial Urquieta.

CHABES, MARIO (1926). *Coca*. Buenos Aires, Talleres gráficos El Inca.

CHURATA, GAMALIEL (2012). *El pez de oro*. Edición de Helena Usandizaga. Madrid, Cátedra.

CHURATA, GAMALIEL (2011). *El pez de oro*. Lima, A.F.A Editores.

CHURATA, GAMALIEL (2013). "El Gamonal y otros relatos" Tacna, Editorial Korekhenke.



CHURATA, GAMALIEL (2011). “El pez de oro, o dialéctica del realismo psíquico, alfabeto del incognoscible”. Conferencia dictada por el autor en el Cine Puno, el 30 de enero de 1965. Reproducida *El pez de oro*. Lima: A.F.A Editores importadores.

CHURATA, GAMALIEL (2006). “Dialéctica del realismo crítico”. Conferencia que dicta en Puno, en febrero de 1965, siendo la segunda conferencia que dicta en dicha ciudad luego de su retorno al Perú. Reproducida en Ayala, José Luis, Ricardo Baddini. *Simbología de El pez de oro*. Lima: San Marcos, pp. 15-20.

CHURATA, GAMALIEL (1931). “Junín”. En *Presente. Periódico inactual. Arte, literatura y crítica*. N°2, Lima, p. 12.

CHURATA, GAMALIEL (2010). *Resurrección de los muertos*. Edición y estudio introductorio de Ricardo Baddini. Lima, Asamblea nacional de Rectores.

VALLEJO, CÉSAR (1998) *Novelas y cuentos completos*. Prólogo de Ricardo González Vigil. Lima, Petroperú.

VALLEJO, CÉSAR (1996) *Narrativa completa*. Madrid, Akal.

VALLEJO, CÉSAR (1991). *Obras completas. Volumen 2*. Edición de Ricardo González Vigil. Lima, Banco de crédito del Perú.

VALLEJO, CÉSAR (1984). *Crónicas*. Edición de Enrique Ballón Aguirre. México, UNAM.

VALLEJO, CÉSAR (1991). *Trilce*. Edición de Julio Ortega. Madrid, Cátedra.

VALLEJO, CÉSAR (2011). *Correspondencia completa*. Valencia, Pretextos.

VALLEJO, CÉSAR (1973). *Contra el secreto profesional. Tomo I de Obras completas*. Precedido de una breve noticia de Georgette de Vallejo. Lima, Mosca Azul Editores.

VALLEJO, CÉSAR (2006). “Poesía nueva” y “Autopsia del surrealismo”. En Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, F.C.E.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Bibliografía sobre los autores**

**Martín Adán**

AGUILAR MORA, JORGE (1992). *El más hermoso crepúsculo del mundo. Antología*. México, F.C.E.

CASTAÑEDA, LUIS HERNÁN (2008). "Adolescencia y vanguardia en *La casa de cartón* de Martín Adán: la reescritura de las convenciones del *Bildungsroman*". En *The Colorado Review of Hispanic Studies*, vol. 6, Fall, págs. 79-90.

CHIRINOS, EDUARDO (2003) "En busca de la alteridad perdida: borramiento, modernidad y cinismo en los 'Poemas Underwood' de Martín Adán". En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXIX, n° 57, Lima-Hanover, 1er semestre, pp. 45-47.

CHUMBIAUCA, OSWALDO (1984). "Martín Adán rompe el silencio". En *Poesía*, vol. XI, núm. 60-61, marzo-junio. Lima, p. 4

DE LLANO, AYMARÁ (2014) *Calentar la tinta. Moro, Adán, Miranda*. Mar del Plata, EUDEM.

ELMORE, PETER (1993). *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima, Mosca Azul.

LAUER, MIRKO (1983). *Los exilios interiores*. Lima, Hueso húmero ediciones.

LOAYZA, LUIS (2008). "Martín Adán en su casa de cartón". En *Libros & Artes, Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, N° 28-29, Dossier Martín Adán, págs. 14-16.

VARGAS LLOSA, MARIO (1959). "La casa de cartón, I. La poesía y el realismo". En *Cultura Peruana*, vol. XIX, núm. 135-136. Lima (sin paginación).

## **César Vallejo**

BARRERA, TRINIDAD (1988). "*Escalas melografiadas* o la lucidez vallejana". En *Cuadernos Hispanoamericanos* 454-455, pág. 319.

FERRARI, AMÉRICO (1972). "Modernismo y superación del modernismo en *Los heraldos negros*". En *El universo poético de César Vallejo*. Caracas, Monte Ávila.

FOFFANI, ENRIQUE (2014). "El artista del hambre". En *Página/12*, 24 de agosto de 2014.

FOFFANI, ENRIQUE (1994). "De la constitución del sujeto en *Trilce*". En: *Vallejo. Su tiempo y su obra*. Actas del Coloquio Internacional. Universidad de Lima. Agosto 25-28 de 1992. Tomo I. pp. 133-144. Lima, Universidad de Lima.

FOFFANI, ENRIQUE (2018). *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Lima, Cátedra Vallejo, primera edición.

GONZÁLEZ MONTES, ANTONIO (2002). *Escalas: hacia la modernización narrativa*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, RAFAEL (1999). "La obra narrativa de César Vallejo". En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n°28, pág. 713-730.

LOMBÓ MULLIERT, PABLO (2006). "Cuneiformes de César Vallejo. Entre la narración y la poesía". En Corral, Rose *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*. México, El Colegio de México.

LÓPEZ ALFONSO, FRANCISCO JOSÉ (1995). *César Vallejo. Las trazas del narrador*. Valencia: Universidad Nacional de Valencia.

MATTALÍA, SONIA (1988). "Escalas melografiadas: Vallejo y el vanguardismo narrativo". En *Cuadernos Hispanoamericanos* 454-455, pág. 329.

NEALE SILVA, EDUARDO (1971). "'Muro este' de César Vallejo". En *Thesaurus*, tomo XXVI, NÚM. 3.

RODRÍGUEZ-PERALTA, PHYLLIS (1984). "Sobre el indigenismo en César Vallejo". En *Revista Iberoamericana*, Vol. L, Núm. 127, Abril – Junio.

ZAVALETA CARLOS (1988). *La prosa de César Vallejo*. Lima, Editorial San Marcos.

### **Gamaliel Churata**

BADDINI, RICARDO (1995). "La ósmosis de Gamaliel Churata" en Kaliman, Ricardo J (ed.) *Memorias de JALLA, Tucumán*, (Tucumán).Vol.1. Proyecto Tucumán en los Andes: 344-351.

BOSSHARD, MARCO (2014). *Churata y la vanguardia andina*. Lima, CELAP.

BOSSHARD, MARCO (2007). "Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata". En *Revista Iberoamericana* Núm. 220, julio-septiembre, págs. 515-539.

MORAÑA, MABEL (2015). *Churata postcolonial*. Lima, CELACP.

DE LLANO, AYMARÁ (2009). "Sobre El pez de oro, o dialéctica del realismo síquico". En *No hay tal lugar: literatura latinoamericana del Siglo XX*. Mar del plata: EUEM.

DOTTORI, NORA (1982). "Sobre *El pez de oro*, de Gamaliel Churata". En Noé Jitrik (ed.). *Atípicos de la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana.

ESPEZÚA SALMÓN, DORIAN (2017). *Las conciencias lingüísticas en la literatura peruana*. Lima, CELACP.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, GUISELLA (2009). *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata*. Lima, Fondo editorial del Pedagógico San Marcos.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, GUISELLA Y JUAN CARLOS RÍOS MORENO (1995). "Apuntes para una reconstrucción de la categoría de 'realismo psíquico' de Gamaliel Churata". En *Memorias. Jornadas andinas de literatura latinoamericana*. La Paz, JALLA, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

GONZÁLEZ VIGIL, RICARDO (1992). "Surrealismo y cultura andina: la opción de Gamaliel Churata". En Alonso, Joseph, Lefort Daniel y Rodríguez Garrido, José (editores) *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*, Lima; Instituto Francés de Estudios Andinos/ Universidad Católica, págs. 111-129.

HUAMÁN, MIGUEL ÁNGEL (1994). *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Lima, Horizonte.

MAMANI MACEDO, MAURO (2012). *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata*. Lima, Fondo editorial UCH.

MAMANI MACEDO, MAURO (2017). *Sitio de la Tierra. Antología del vanguardismo literario andino*. Lima, FCE Perú.

PANTIGOSO, MANUEL (1999). *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*. Lima, Universidad Ricardo Palma.

ULFE, MARÍA EUGENIA (2009) "Representaciones del (y lo) indígena en los retablos peruanos". Recuperado en *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, vol. 38 (2). Consultado el 01 abril 2017.

USANDIZAGA, HELENA (2006). *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Madrid, Iberoamericana/ Vervuert.

USANDIZAGA, HELENA (2009). "*El pez de oro* de Gamaliel Churata en la tradición de la literatura peruana". En *América sin nombre*, N° 13 y 14. Pág. 149-159.

VILCHIS CEDILLO, ARTURO (2015). "Formas cinematográficas en un cuento vanguardista: El Gamonal de Gamaliel Churata". En *Pacarina del Sur* [En línea], año 6, núm. 22, enero-marzo, 2015. Dossier 14: *El cine comprometido de Nuestra América*. ISSN: 2007-2309. Consultado el Viernes, 29 de Junio de 2018.

WISE, DAVID (1984). "Vanguardismo a 3,800 metros: el caso del Boletín Titikaka". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 10, N° 20, pp. 89-100.

### **Xavier Abril**

CANOSA, MARÍA LUZ (2006) *Xavier Abril: Poesía inédita*. Montevideo: Ed. Graffiti.

CHUECA, LUIS FERNANDO (2013). "Surrealismo, estética e ideología en *El autómata* de Xavier Abril". Disponible en [www.vallejoandcompany.com](http://www.vallejoandcompany.com). Última consulta: 1 de julio de 2018.

ELGUERA, CHRISTIAN (2010). "El autómata: la mirada surrealista, la crítica humanista". En *Espéculo. Revista de estudios literarios* 43. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

LAUER, MIRKO (2003) *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: IEP.

LÓPEZ DEGREGORI, CARLOS (2008) "Xavier Abril: Hollywood que dobla por nuestros ojos". En *Libros y artes*, núm. 28 y 29.

MELIS, ANTONIO (2014). "El enigma de Xavier Abril: ¿un caso de *damnatio memoriae*?". En *Pacarina del Sur, Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*, año 5, N° 21, oct-dic. Lima.

TAURO, ALBERTO (1940) *Boletín Bibliográfico* de la UNMSM n° 4. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

VALENZUELA, JORGE (2008) "Xavier Abril y la experiencia de la vanguardia en El autómata y otros relatos". Prólogo a *Abril, Xavier. El autómata y otros relatos*. Lima: Fondo editorial PUCP, págs 7-27.

ZAVALETA, CARLOS (2002) "Xavier Abril, novelista". En *El gozo de las letras. Ensayos y artículos, 1952-2001*. Lima: BNP, págs 197-199.

### **Mario Chabes**

CORNEJO POLAR, JORGE (1976). *Antología de la poesía en Arequipa en el siglo XX*. Arequipa, Instituto Nacional de Cultura.

CORNEJO POLAR, JORGE (1990). *La poesía en Arequipa en el siglo XX*; Arequipa, UNAS.

GARCÍA, CARLOS (2000). *Correspondencia Macedonio-Borges, 1922-1939. Crónica de una amistad*. Buenos Aires, Corregidor.

SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO (1966) "La generación vetada. Los poetas. La insurrección indigenista". En *La literatura peruana*. Lima, Ediciones de Ediventas.

### **Bibliografía crítica**

AGUILAR, GONZALO (2009) *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor.

AMES ZEGARRA, MARTY (2011) *El Oncenio de Leguía a través de sus elementos básicos (1919-1930)*. Madrid, Editorial académica española.

ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA (1989). *Indios, mestizos y señores*. Lima, editorial Horizonte, pp. 134-135.

ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA (1958). "Notas elementales sobre el arte popular y la cultura mestiza en Huamanga". En *Revista del Museo Nacional*, Tomo XXVIII, Lima, pp. 140-194.

AZQUÉZOLO CASTRO, MANUEL (comp.) (1976) *La polémica del indigenismo*. Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez. Lima, Mosca Azul.

BALLÓN AGUIRRE, JOSÉ (2003). *Martí y Blaine en la dialéctica de la Guerra del Pacífico [1879-1883]*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

BARRE, MARIE-CHANTAL (1985) *Ideologías indigenistas y movimientos indios*. México, Siglo XXI editores.

BASADRE, JORGE (1968). *Historia de la República del Perú*. Lima: El Comercio.

BASADRE, JORGE (1980) *La multitud, la ciudad y el campo en la historia de Perú*. Lima: Mosca azul.

BEIGEL, FERNANDA (2003) *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*. Bs. As: Editorial Biblos.

BERNABÉ, MÓNICA (2006) *Vidas de artista: bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (1911-1922)*. Rosario - Lima: Beatriz Viterbo – IEP.

- BERNABÉ, MÓNICA (1997). "Desde la otra orilla: César Vallejo". En Susana Zanetti y otros, *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artista en torno al modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 85-101.
- BOSI, ALFREDO (1991) "La parábola de las vanguardias latinoamericanas". En Schwartz, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- BOUYASSE-CASSAGNE, THÉRÈRE Y PHILIPPE BOUISSE (1988). *Lluvias y cenizas. Dos Pachacuti en la historia*. La Paz, Hisbol.
- BURGA, MANUEL Y FLORES GALINDO, ALBERTO (1987). *Apogeo y Crisis de la República Aristocrática*. Lima: Editorial Richay.
- BURGA, MANUEL Y FLORES GALINDO, ALBERTO (1999). *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima: Rikchay.
- BURGOS, FERNANDO (1995). *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- CALINESCU, MATEI (1987). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- CAMPRA, ROSALBA (1989). *La selva en el damero: espacio literario y espacio urbano en América latina*. Italia: Giardini.
- CAMPUZANO ARTETA, ÁLVARO (2017). *La modernidad imaginada. Arte y literatura en el pensamiento de José Carlos Mariátegui (1911-1930)*, Iberoamericana Vervuert: Madrid.
- CARAVEDO MOLINARI, BALTAZAR Y VELLINGA, MENNO (1989). "El proceso formativo de la burguesía arequipeña" en *Burguesías e industria en América Latina y Europa meridional*. Madrid, Alianza editorial.
- CARAVEDO MOLINARI, BALTASAR (1977). *Clases, Luchas Políticas y Gobierno en el Perú (1919-1933)*. Lima, Editorial Retama.
- CARNEIRO, HENRIQUE (2018). "La fabricación del vicio". En Ramos, Julio y Herrera, Lizardo (editores) *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica*. Santiago de Chile: Universidad Central.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Ediciones de la facultad de humanidades y educación. Universidad central de Venezuela.

CORNEJO POLAR, ANTONIO (1982). "La novela indigenista: una desgarrada conciencia de la historia". En *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela: Caracas.

CORNEJO POLAR, ANTONIO (2008). "El mundo es ancho y ajeno y la obra de Ciro Alegría: Elementos para una interpretación". En *La novela peruana*. CELACP: Lima.

CORNEJO POLAR, ANTONIO (1982). "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural" En *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela: Caracas.

CORNEJO POLAR, ANTONIO (1989) *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, Centro de Estudios y Publicaciones.

CORNEJO POLAR, ANTONIO (2002) "Mestizaje e hibridez. Los riesgos de las metáforas. Apuntes". En *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, núm. 200, julio – septiembre, págs. 867- 870.

CORNEJO POLAR, ANTONIO Y PAOLI, ROBERTO (1980). "Sobre el concepto de heterogeneidad a propósito del indigenismo literario." En *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año VI, número 12, 2do semestre. Lima: Latinoamericana editores.

CORNEJO POLAR, ANTONIO (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: CELACP.

CORRAL, ROSE (2006). *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*. México: El Colegio de México.

DE LLANO, AYMARÁ (2004). *Pasión y agonía. La escritura de José María Arguedas*. Mar del plata, Latinoamericana editores.

DE LLANO, AYMARÁ (2009). *No hay tal lugar. Literatura latinoamericana del siglo XX*. Mar del Plata, EUDEM.

DE LLANO, AYMARÁ (2012). *Moradas narrativas. Latinoamérica en el siglo XX*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata/Editorial Martín, e-book.

DE MICHELI, MARIO (2006). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza editorial.

DUCASSE, ISODORO (2014) *Los cantos de Maldoror*. Traducción y prólogo de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Editorial Argonauta.



- DUCHESNE WINTER, JUAN (2001). *Ciudadano insano: ensayos bestiales sobre cultura y literatura*. San Juan: ediciones Callejón.
- ESCAJADILLO, TOMÁS (1989). "El indigenismo narrativo peruano" En *Philologia Hispalensis*, vol. 4, núm 1, págs 117-136. Universidad de Sevilla.
- ESCAJADILLO, TOMÁS (2004). *Mariátegui y la literatura peruana*. Lima: Amaru editores.
- ESTERMANN, JOSEF (2006). *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología.
- FAVRE, HENRI (1998). *El indigenismo*, México, FCE.
- FERNÁNDEZ, MACEDONIO (2007). *Obras completas II*. Buenos Aires, Corregidor.
- FOFFANI, ENRIQUE (2008). "Vanguardias" En: José Amícola y José Luis De Diego (Directores) *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*. La Plata-Buenos Aires: ediciones Al Margen, pp. 47-62.
- FORGUES, ROLAND (1995). *Mariátegui. La utopía realizable*. Lima, Empresa editorial Amauta.
- FLORES GALINDO, ALBERTO (1994). *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*. Lima: Editorial Horizonte.
- FLORES GALINDO, ALBERTO, PLAZA, ORLANDO Y ORE, TERESA (1985). "Oligarquía y capital comercial en el sur peruano, 1870-1930". En Floresco, Enrique (coordinador) *Orígenes y desarrollo de la burguesía en América latina, 1700-1955*. México, editorial Nueva Imagen.
- FUNES, PATRICIA (2006). *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires, Prometeo libros.
- GARCÍA CALDERÓN, VENTURA (1973). *La venganza del cóndor*. Lima, Peisa ediciones.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (2013). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Bs. As, Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.
- GIORGI, GABRIEL (2014) *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

- GODIO, JULIO (1983) *Historia del movimiento obrero latinoamericano/1. Anarquistas y socialistas, 1850-1918*. México, Nueva Imagen.
- GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN (1972). *Greguerías. Selección 1910-1960*. Madrid: Espasa-Calpe.
- GONZÁLEZ CASANOVA, PABLO (1990). *El Estado en América Latina. Teoría y práctica*. México, Siglo XXI editores.
- GONZÁLEZ PRADA, MANUEL (2017). "El intelectual y el obrero". En *Antología*. Barcelona, Red editores.
- GONZALES, OSMAR (2008). "Indigenismo, nación y política (1904-1930)". En *Historia de los intelectuales en América Latina*, tomo I. Madrid, Katz.
- GOOTEMBERG, PAUL (2016). *Cocaína andina. El proceso de una droga global*. Lima, La Siniestra editorial.
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA (2002). "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina" En *Historia crítica de la literatura realista, "El imperio realista"*, tomo VI. Buenos Aires, Emecé editores.
- HALPERIN DONGHI, TULIO (2005). *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid, Alianza editorial.
- HOCQUENGHEM, ANNE MARIE (1987). *Iconografía Mochica*. Lima, Universidad de San Marcos, pp. 185 y 208.
- HORNE, LUZ (2011). *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo editora.
- HUAMÁN, CARLOS (2004). *Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México, Universidad Autónoma de México.
- JITRIK, NOÉ (1989). "Voces de ciudad". En *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*. Pisa, Siardini.
- KANTOR, HARRY (1964). *El movimiento aprista peruano*. Buenos Aires, editorial Pleamar.
- KISHIMOTO YOSHIMURA, JORGE (1994) *Documentos de literatura 2/3*. Lima, editorial Más Ideas.

- KLARÉN, PETER (1985). "El surgimiento del capitalismo moderno en el norte de Perú". En Florescano, Enrique (coordinador) *Orígenes y desarrollo de la burguesía en América latina, 1700-1955*. México: editorial Nueva Imagen.
- LAUER, MIRKO (1997). *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Cusco, Centro de estudios regionales andinos.
- LAZO, RAIMUNDO (1971). *La novela andina. Pasado y futuro*. Editorial Porrúa, México.
- LIENHARD, MARTIN (2011). *La voz y su huella*. La Habana, Casa de las Américas.
- LÓPEZ LENCI, YASMÍN (1999). *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima, editorial Horizonte.
- MAJLUF, NATALIA (1994). "El indigenismo en México y en Perú: hacia una visión comparativa". En *Coloquio Internacional de historia del arte: Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*. Tomo II, México, UNAM.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS (1994). *Mariátegui total*. Lima, Empresa editorial Amauta.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS (2012). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Editorial Gorla, Buenos Aires.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS (1975). *Ideología y política*. Lima, Biblioteca Amauta.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS (1969). *Crítica literaria*. Bs. As, Jorge Álvarez.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS (1988). *El artista y la época*. Lima, Empresa Editora Amauta.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS (1959). *La escena contemporánea*. Lima, Amauta.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS (2006). *Literatura y estética*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS (1986). *Peruanicemos al Perú*. Lima, Amauta.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS (1986). *Figuras y aspectos de la vida mundial, II*. Lima, Amauta.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS (1984). *Correspondencia (1915-1930)*, 2 t. Lima, Amauta.
- MATTO DE TURNER, CLORINDA (1968). *Aves sin nido*. Buenos Aires, Hachette.
- MONTELEONE, JORGE (2016). *El fantasma de un nombre*. Rosario, Nube Negra.

- MONTELEONE, JORGE (1989). "La noción de futuridad y la categoría de principio en la Vanguardia Hispanoamericana". Separata número 4 de *Cuadernos de Literatura de la Facultad de Humanidades*, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, Chaco.
- NIEMEYER, KATHARINA (2004). *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Frankfurt: Vervuert/Iberoamericana.
- OSORIO, NELSON [compilador] (1988) *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- PARIS, ROBERT (1981). *La formación ideológica de José Carlos Mariátegui*. México, Siglo XXI.
- PATÍÑO, ROXANA (2008) "Revistas literarias y culturales". En Amícola, José y de Diego, José Luis, *La teoría literaria hoy*. La Plata, ediciones Al margen.
- PAZ, OCTAVIO (1981) *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral.
- PÉREZ FIRMAT, GUSTAVO (1982). *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel 1926-1934*. Durham, N.C: Duke University Press.
- PIZARRO, ANA (1981). "Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina". En *Araucaria de Chile*. Chile, núm. 13.
- POGGIOLI, RENATO (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid, Revista de occidente.
- RAMA, ÁNGEL (2004). *La ciudad letrada*. Santiago de Chile, Tajamar ediciones.
- RAMA, ÁNGEL (2008) "Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972). *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- RAMA, ANGEL (2008) "La tecnificación narrativa". En *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- RAMA, ANGEL (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, México.
- RAMOS, JULIO (2012). "Descarga acústica". En *Ensayos Próximos*. La Habana, Casa de las Américas.
- RÉNIQUE, JOSÉ LUIS (2016). *La batalla por Puno. Conflicto agrario y nación en los Andes peruanos*. Lima, La Siniestra.

REBASA SORALUZ, LUIS (2017). *De ultramodernidades y sus contemporáneos*. Lima, F.C.E.

RIVERA CUSICANQUI, SILVIA (2007). *Una mercancía indígena y sus paradojas. La hoja de coca en tiempos de globalización*. Taller de Historia Oral Andina. Recuperado de [www.scribd.com](http://www.scribd.com)

ROJAS MIX, MIGUEL (2004). *Los cien nombres de América*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.

ROMERO, EMILIO (1949). *Historia económica del Perú*. Buenos Aires, Sudamericana.

ROSA, NICOLÁS (2006). *Relatos críticos. Cosas, animales, discursos*. Bs. As, Santiago Arcos.

ROUILLON, GUILLERMO (1963) *Bio-bibliografía de José Carlos Mariátegui*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

ROWE, WILLIAM (1998). "De los indigenismos en Perú: examen de argumentos", *Revista Iberoamericana*, nº186.

SAER, JUAN JOSÉ (2004). "La canción material". En *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral.

SAINTOUL CATHERINE (1988). *Racismo, etnocentrismo y literatura: la novela indigenista andina*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.

SCAVINO, DARDO (2010). *Narraciones de la independencia. Arqueología de un fervor contradictorio*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

SCHWARTZ, JORGE (1991). "Introducción" a *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra.

TAMAYO HERRERA, JOSÉ (1982). *Historia social e indigenismo en el altiplano*. Lima, ediciones Trentaitrés.

TERÁN, OSCAR (2010). "Amauta: vanguardia y revolución". En *Historia de los intelectuales en América Latina*, tomo 1. Bs. As, Katz Editores.

THORP, ROSEMARY Y BERTRAM, GEOFFREY (1985). *Perú: 1890-1977. Crecimiento y política en una economía abierta*. Lima: Editorial Mosca Azul y Fundación F. Ebert.

VALCÁRCEL, LUIS (1975). *Tempestad en los Andes*. Lima, Universidad Federico Villarreal.

VERANI, HUGO (1986). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. México, FCE.

VICH, CYNTIA (2000) *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima, Fondo editorial PUCP.

WACHTEL, NATHAN (1990). “Los indios y la conquista española”, en Bethell, Leslie (ed.) *Historia de América Latina*. Tomo 1. Cambridge, University Press, Ed. Crítica.

YURKIEVICH, SAÚL (2007). “El relato limítrofe”. En *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Madrid: Iberoamericana, pág. 99-107.

ZEBALLOS AGUILAR, ULISES JUAN (2002). *Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*. Lima, Instituto francés de estudios andinos.

### **Bibliografía teórica**

ADORNO, THEODOR (2006) “Parataxis. Sobre la poesía tardía de Hölderlin”. En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.

AGAMBEN, GIORGIO (2009) “El autor como gesto”. En *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

ANDERSON, BENEDIC (1993) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: F.C.E

AUERBACH, ERIC (2014). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Buenos Aires, F.C.E.

BACHELARD, GASTON (1965). *La poétique de la rêverie*. Presses Universitaires de France: Paris.

BADIOU, ALAIN (2005). *El siglo*. Buenos Aires, Manantial.

BAJTÍN, MIJAEL (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.

BARTHES, ROLAND (2003). “Literatura y discontinuidad”. En *Ensayos críticos*, Bs. As, Seix barral.

BARTHES, ROLAND (1972). “El efecto de realidad”. En *Lo verosímil*. Buenos Aires, editorial Tiempo contemporáneo.

BARTHES, ROLAND (2005). *La preparación de la novela*. Buenos Aires, Siglo XXI editores.

BAUDELAIRE, CHARLES (1999). *El Spleen de París: pequeños poemas en prosa*. Madrid, Alianza editorial.

BENJAMIN, WALTER (1981). "Crisis de la novela. Sobre "Berlín Alexanderplatz" de Döblin". En *Gesammelte Schriften*, ed. Rolf Tiedemann y H Schwäppenhauser, Frankfurt a.M. Suhrkamp, pp. 230-236, traducción de Luis Ignacio García.

BENJAMIN, WALTER (2007). *El libro de los pasajes*. Madrid, Akal.

BENJAMIN, WALTER (2001). "Destino y carácter". En *Ensayos escogidos*. México, ediciones Coyoacán.

BENJAMIN, WALTER (2016). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires, Cuenco de Plata.

BENJAMIN, WALTER (2014). *Calle de mano única*. Edición y prólogo a cargo de Jorge Monteleone. Buenos Aires, El cuenco de plata.

BENJAMIN, WALTER (1987). "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus.

BENJAMIN, WALTER (2011). "El autor como productor". Buenos Aires, Ediciones Godot.

BENJAMIN, WALTER (1980). "El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea". En *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus.

BENJAMIN, WALTER (2016). "El capitalismo como religión". Traducción de Enrique Foffani y Juan Antonio Ennis. En *Revista Katatay*, año X, n° 13/14. Abril. La Plata, ediciones Katatay.

BERSANI, LEO (1973). "El realismo y el temor al deseo". En *Poetique*. 16: 176-195 (traducción Gabriela Mogilansky).

BUCK-MORSS, SUSAN (2005). "Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte". En *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona.

BÜRGER, PETER (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península.

CASTORIADIS, CORNELIUS (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires, Tusquets.

- CIRLOT, JUAN EDUARDO (1953). *Introducción al surrealismo*. Madrid, Revista de Occidente.
- DE MAN, PAUL (2000). "El concepto de ironía". En *La ideología estética*. Madrid, Altaya.
- DELEUZE, GILLES (2013). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires, Paidós.
- DIDI HUBERMAN, GEORGES (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, Antonio Machado Libros.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Bs As, Adriana Hidalgo.
- EILAND, HOWARD (2010). "Recepción en la dispersión". En *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Bs As, Eterna Cadencia.
- FERNANDEZ, DOMINIQUE (1979). *Eisenstein. El hombre y su obra*. Barcelona, Aymá.
- FOSTER, HAL (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid, Akal.
- FOSTER, HAL (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- GIORDANO, ALBERTO (1995). *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- HUYSEN, ANDREAS (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- JUNG, CARL GUSTAV (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Paidós.
- LUKÁCS, GEORG (1965). *Ensayos sobre el realismo*. Ediciones Siglo XX, Buenos Aires.
- RANCIÈRE, JACQUES (2011). "El malentendido literario". En *Política de la literatura*. Buenos Aires, El Zorzal.
- RANCIÈRE, JACQUES (2010). "El espectador emancipado". En *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.
- RANCIÈRE, JACQUES (2015) *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires, Manantial.
- RONELL, AVITAL (2016). *Crack Wars. Literatura, adicción, manía*. Bs As, EDUNTREF.



SÁNCHEZ BIOSCA, VICENTE (1996). *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona, Paidós.

SEDGWICK, KOSOFKY, EVE (1993). "Epidemics of the Will". En *Tendencies*. Durham N.C, Duke University Press.

TACCETTA, NATALIA (2017). *Historia, modernidad y cine. Una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin*. Buenos Aires, Prometeo.

WILLIAMS, RAYMOND (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidós.

XAVIER, ISMAEL (2008) *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires, Manantial.