

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

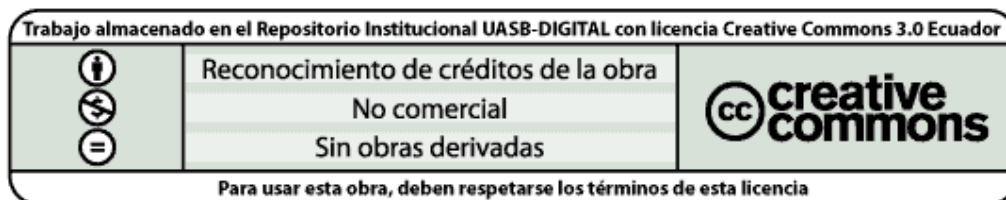
Mención en Literatura Hispanoamericana

La transculturación poética en la obra vanguardista de César Moro y Carlos Oquendo de

Amat

Jorge Eliécer Valbuena Montoya

2014



**CLAUSULA DE CESION DE DERECHO DE PUBLICACION DE
TESIS/MONOGRAFIA**

Yo, Jorge Eliécer Valbuena Montoya, autor/a de la tesis intitulada *La Transculturación poética en la obra vanguardista de César Moro y Carlos Oquendo de Amat*, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magister en Estudios de la cultura con mención en Literatura Hispanoamericana, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 15 de abril de 2014

Firma:

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

La transculturación poética en la obra vanguardista de César Moro y Carlos Oquendo de

Amat

Jorge Eliécer Valbuena Montoya

Tutor: Fernando Balseca

Quito

2014

Resumen

El presente trabajo se enmarca en el estudio de la poesía peruana de vanguardia y el proceso de transculturación generado desde las vanguardias europeas en la primera mitad del siglo XX, especialmente el surrealismo. A través del análisis de las obras *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat y *La tortuga ecuestre* de César Moro, se hace un recorrido por las condiciones estéticas que evidencian estos libros, así como su relación con el advenimiento de la modernidad y las repercusiones de esta coyuntura política y cultural en el ámbito estilístico de estos dos textos. La aproximación teórica a ellos se ha realizado a partir del concepto de transculturación generado por Fernando Ortiz y Ángel Rama, atendiendo en general a las consideraciones dadas por este último, quien le otorgó a este concepto un carácter de choque y resistencia intercultural en el ámbito de la literatura. Después de detallar un panorama crítico de la poesía peruana a comienzos del siglo XX, las relaciones de esta con el continente europeo, los intercambios y sus referentes más notorios de vanguardia, pongo en diálogo estas obras y sus dos autores con los debates más significativos de su época en el Perú, la postura ética y humana de César Vallejo, el nacionalismo promulgado por Mariátegui y la condición de indigenismo y oralidad defendidas por Arguedas. Este recorrido conlleva al análisis estilístico de los dos poemarios, visualizando en ellos las características de la transculturación desde su composición. La poesía de Moro y Oquendo de Amat tiende a la novedad vanguardista como forma de libertad estética, desde un locus de enunciación andino que integra elementos de intercambio entre posturas continentales, desembocando en una búsqueda constante de autenticidad individual y cultural que no se puede integrar anodinamente a los mismos parámetros creativos del cenáculo francés.

A Henry Alexander Gómez y Hellman Pardo,

este constante eco de Raíz invertida

Agradezco la importante colaboración de Marco Martos, Arturo Corcuera y esposa, Carolina Ortíz, Xavier Oquendo Troncoso, Juan Felipe Robledo y Julio Ramos, por su atención y acompañamiento en el proceso de este estudio, así como por los documentos acercados, las lecturas, los diálogos y las sugerencias asistidas.

A la Universidad Andina Simón Bolívar por el apoyo brindado durante el tiempo de elaboración de esta tesis.

A Laura García Corredor por su oportuna corrección de estilo.

A mis padres por su incondicional apoyo.

A Fernando Balseca, por su sabia guía.

Tabla de contenido

Introducción	p. 09
CAPÍTULO 1	
La transculturación poética y el desarrollo de las vanguardias. Contextos autores e influencias	p. 16
1.1 La transculturación poética	p. 16
1.2 Transculturación y vanguardias	p.19
1.3 La poesía peruana de vanguardia	p. 25
1.4 César Vallejo, José Carlos Mariátegui y José María Arguedas como referentes de vanguardia y transculturación	p. 30
1.5 El surrealismo consciente de César Vallejo	p. 31
1.6 Mariátegui y el compromiso nacionalista. Política y estética vanguardista	p. 36
1.7 La lengua, la oralidad y el indigenismo en el universo arguediano	p. 40
CAPÍTULO 2	
César Moro y Carlos Oquendo de Amat. Transculturación y vanguardia	p.46
2.1 César Moro y Carlos Oquendo de Amat ¿poetas surrealistas?	p.46
2.2 <i>5 metros de poemas</i> y <i>La tortuga ecuestre</i> en el entorno literario de la primera mitad del siglo XX	p. 53
CAPÍTULO 3	
La transculturación poética en la obra vanguardista de Carlos Oquendo de Amat	p. 61
3.1 Carlos Oquendo de Amat	p. 61
3.2 Cinco Metros de poemas	p. 62

CAPÍTULO 4

La transculturación poética en la obra vanguardista de César Moro p. 77

4.1 César Moro p. 77

4.2 La tortuga ecuestre p. 78

CONCLUSIONES p. 83

BIBLIOGRAFÍA p. 86

Introducción

*“Lo nuevo es el deseo de lo nuevo, no es lo nuevo en sí.
Esta es la maldición de todo lo que es nuevo.”*

Theodor Adorno

Históricamente, la literatura latinoamericana ha sido representada como un conjunto de búsquedas identitarias que se han desarrollado desde diferentes enfoques: estéticos, sociales y políticos. Estos entornos, aunque similares, la han diferenciado de los procesos literarios europeos, han sido piezas clave en la elaboración de un panorama cronológico de autores y obras que se ha ido delimitando también, con el paso del tiempo, por el objetivo que buscaron dentro de los nuevos discursos sobre el “nacionalismo”, “la cultura” y la condición de “independencia”.

En el campo de las vanguardias se ha considerado a la literatura latinoamericana como una deudora de las corrientes y tendencias que se propiciaron en el continente europeo; de esta forma los estudios que se han realizado sobre este fenómeno han pretendido localizar los rasgos de continuidad y herencia que se puedan hallar en estas nuevas propuestas, encontrando muchos indicios interesantes sobre esta condición de similitud, pero también propiciando una nueva deuda con Latinoamérica al desechar los elementos característicos de su relación local y regional que fueron alternos al movimiento europeo.

No se puede negar la importante influencia que se ejerció en el surgimiento de algunas tendencias vanguardistas en este continente, pero tampoco se puede obviar el crucial aporte que muchos de los escritores latinoamericanos y algunos manifiestos y revistas ofrecieron al ámbito literario “internacional” que estaba en boga a comienzos del siglo XX. Por esta razón, este estudio pretende enfocarse en el fenómeno de

transculturación propuesto por Fernando Ortíz y Ángel Rama, principalmente; entendiendo a esta, no solo como posibilidad de aclarar las influencias y características adoptadas por una de las dos partes sino, como una constante tensión irreconciliable entre ambos polos, desplazando así la óptica de centro y periferia que se ha mantenido vigente. *La transculturación* se identifica como un proceso de adopción de los rasgos de una cultura externa por otra que entra en contacto con ella, obedeciendo a las constantes interacciones que pueden ocurrir entre ambas culturas no sin generar conflictos y tensiones debido al carácter de imposición que se hace manifiesto. En el ámbito literario la transculturación se delimita por la adopción de modelos, cánones y temáticas provenientes de otros referentes estéticos que se instauran como generales y se hacen afines en su proceso de reconocimiento, adquiriendo a la par una mirada alternativa que da como resultado una contraposición entre las condiciones esenciales que propiciaron el intercambio y la apropiación de dichas formulaciones impuestas para ser transformadas y transgredidas.

Los dos autores peruanos aquí relacionados, César Moro y Carlos Oquendo de Amat, representan, desde la poesía, un notorio proceso de transculturación, ya que devienen del dinamismo cultural propiciado a comienzos del siglo XX en distintas partes del mundo, Moro desde París y México y Oquendo desde Puno y Lima. Cada uno, desde su entorno cultural, atiende a los ecos canónicos de la vanguardia, desarrollando a la par, una literatura con rasgos alternos, que en este estudio se tratarán de evidenciar como "locus de enunciación andino".

Dos de sus obras, pilares de la literatura peruana del siglo XX, e incentivadoras de nuevas propuestas en el ámbito de la poesía latinoamericana, han sido estudiadas desde los referentes que se han posicionado en la vanguardia mundial: *5 metros de poemas* (1927) y *La tortuga ecuestre* (1938), respectivamente, obras consideradas

surrealistas por algunos autores, atendiendo a las características similares que contienen en relación con el movimiento europeo. Entre estos estudios se encuentra el elaborado por Carlos Germán Belli, titulado “El surrealismo en el Perú”, en la compilación *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, publicada en 1993, propiciando un acercamiento a la poesía peruana desde los criterios que delimita el surrealismo francés. En *Poesía vanguardista peruana*, (Tomo I y II) de Luis Fernando Chueca, importante estudio y compilación de las obras que integran el panorama literario y vanguardista en este país andino, se encuentran estos dos autores como parte primordial del panorama surrealista peruano. Los estudios críticos realizados por Mirko Lauer, entre ellos “La poesía vanguardista en el Perú”, publicado en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1982, permiten ver un surrealismo alternativo, en el que estos dos autores fundan una visión particular, local, de cara a la incertidumbre generada por los cánones y la modernidad. Yasmín López Lenci, ha hecho también un importante estudio sobre estos referentes en su libro *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú* indagando sobre la incidencia que tienen los medios y las publicaciones en la elaboración de un referente local. Hubert Poppel en su libro *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú*, reúne un conjunto de miradas críticas sobre la condición vanguardista en parte del continente, donde integra a estos poetas desde un enfoque surrealista, condicionado por Europa. Aldo Pellegrini en su importante *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, publicada en 1981, integra a César Moro en su lista, evidenciando el enorme reconocimiento adquirido por este poeta durante su estancia en París. Y Hugo Verani, con su libro *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, permite ver de forma crítica las dimensiones que adquiere el intercambio de posturas derivadas de las vanguardias entre uno y otro continente.

Dentro de este amplio panorama investigativo el presente trabajo busca generar un enfoque alternativo de acercamiento a estos autores, reconociendo el carácter de transculturación que se evidencia en sus obras vanguardistas, atendiendo primordialmente a los rasgos que los sitúan en una posición transformadora de los fundamentos esenciales de la estética surrealista. Cada uno de los documentos, anteriormente titulados, propone valiosas dimensiones de acceso al estudio de las vanguardias, como herramientas de profundización para la lectura que aquí se despliega, desde la transculturación. Este concepto se ha hecho manifiesto en el ámbito de la literatura principalmente en la narrativa, gracias al análisis de Ángel Rama titulado *La transculturación narrativa en América Latina*; texto que influye en este estudio, ya que pretende hacer un acercamiento similar a los elementos que evidencian una posible *Transculturación poética*.

Modernidad es un concepto que se maneja de forma transversal en este escrito. Debido al alto grado de ambigüedad que ha adquirido este concepto actualmente, y la imprecisión que aún se manifiesta al querer delimitar su periodo de influencia, he tomado la referencia que hace Marshall Berman, al considerar a la modernidad como: una forma de experiencia vital en el tiempo y el espacio:

Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología: se puede decir que en este sentido la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia.¹

¹Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1982, p. 1.

César Moro y Carlos Oquendo de Amat se integran a esta visión de modernidad al definir sus poéticas y búsquedas estéticas desde los entornos sugeridos por el advenimiento de la modernidad, de una manera experiencial con su tiempo, sus entornos cercanos y sus universos simbólicos personales. Estos elementos acuñados a estos dos autores son particulares en un grupo de poetas más amplio que se extendió por todo el continente, reconocidos con más notoriedad en Chile, México, Argentina y Perú. El advenimiento de la modernidad ocupa la mayoría de escenarios creativos, los adelantos tecnológicos como el cine, la locomotora, la fotografía, entre otros, se convierten en inspiradores de la nueva atmósfera de metrópoli que rodea la mayoría de manifestaciones.

Carlos Oquendo de Amat (Puno-Perú, 1905-Navacerrada-España, 1936) construyó una obra que se puede considerar “breve” pero que, sin embargo, ha sido una de las que más ha iluminado las posteriores búsquedas en la crítica y la poesía en el Perú y parte del continente. Su único libro; *5 metros de poemas*, se elaboró buscando una nueva dimensión en el aspecto formal; escrito en un formato que la da el carácter de libro-objeto, es un volumen que se puede desplegar como una cinta cinematográfica, cuyo contenido también manifiesta una nueva visión acerca de las posibilidades que puede brindar el espacio y la tipografía en la escritura de un poemario como parte del paisaje. Su contenido se encuentra relacionado también con los escenarios oníricos y el subconsciente así como con el devenir político y los debates conceptuales que estaban en boga por ese entonces. La condición transcultural de esta obra muestra referentes de enunciación alternativos para el surrealismo, desde el entorno andino. Oquendo murió por tuberculosis en España antes de que comenzara la guerra civil, a la edad de 31 años.

César Moro, seudónimo utilizado por Alfredo Quíspes Asín (Lima, Perú, 1903-1956) es reconocido en la actualidad como el más importante surrealista que ha tenido

el Perú. Gran parte de su obra está escrita en francés y publicada fuera de su país de origen. En la década del veinte hizo parte del grupo surrealista que nació en París, fue miembro de este y colaboró en sus publicaciones más destacadas. Realizó también trabajos pictóricos que fueron parte de las exposiciones de arte surrealista que desarrolló en Lima y México. Cuando el surrealismo se encuentra en declive en la década de los 30 en Latinoamérica, Moro lo revive en 1938 en México con la dinámica cultural generada en ese país y, sobre todo, con la publicación de su importante libro *La tortuga ecuestre*.

Los dos poetas aquí descritos comparten un conjunto de rasgos similares que permiten integrarlos al panorama vanguardista de la primera mitad del siglo XX; son poetas experimentales que desarrollan su obra a partir del asombro generado por el advenimiento de la modernidad. Aquí se analizarán estos aspectos, teniendo en cuenta el contexto histórico y cultural en que surgieron estas obras. Se identificarán los elementos estéticos que evidencian el posible proceso de transculturación poética en la poesía vanguardista de los dos poetas peruanos, entendiendo a esta no solo como la adopción de un referente cultural ajeno, sino como la inherente tensión generada en este intercambio.

El eje sobre el que se evidenciarán estos elementos será el *yo lírico* construido por estos dos poetas en sus obras *La tortuga ecuestre*, de César Moro y *5 metros de poemas*, de Carlos Oquendo de Amat, a partir de los referentes de vanguardia y surrealismo que conocieron y exploraron a comienzos del siglo XX, delimitando la forma como se identifica la transculturación, y la transgresión a los marcos de composición que se impusieron en ese momento. Se hará también una puntual referencia a la forma como dicha transculturación hace parte de un entorno cultural en el Perú, remitiéndonos a los aportes y discursos elaborados por César Vallejo, José Carlos

Mariátegui y José María Arguedas, como influencias cruciales de este fenómeno en el entorno vital de los dos poetas.

Capítulo 1

La transculturación poética y el desarrollo de las vanguardias

Contextos, autores e influencias

1.1 La transculturación poética

La transculturación es un concepto al que se debe acceder desde su desarrollo discursivo. Este es relativamente reciente, debido a los antecedentes que ha tenido en el marco sociológico, al manifestarse como una mejor categoría de análisis ante los hechos que fundamentan el intercambio, encuentro, choque y colonización cultural.

Con las circunstancias derivadas de la colonización, a partir de la conquista, se generó un análisis acerca del intercambio que se produjo y la manera como este se reveló. Por estas reflexiones se hizo evidente la invisibilización y sumisión a que fue sometida una de las partes de este encuentro. Así inició una búsqueda de distinción entre los paradigmas de *homogeneidad* y *heterogeneidad*, con el fin de dar una mayor claridad a las diferencias culturales que se generaron y a las mezclas que de allí devinieron.

Aculturación es el término con el que se inician estas reflexiones, este plantea una fusión entre culturas en la que se niega la diferencia y surge un solo referente dominante entre ambas partes, sin distinguir la dualidad que se comparte, ocultando por ende, la integración, haciendo mínimo y simple el proceso histórico que dicho proceso implica. Dicho término derivó en ambigüedad y desató una búsqueda de teorías que sustentaran el pluralismo cultural y se adscribieran a un reconocimiento de lo múltiple, haciendo notoria la hibridez, el intercambio y la heterogeneidad.

Ante este debate, Fernando Ortiz plantea el término de *transculturación* en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, publicado en 1940, arguyendo que este concepto permite más amplitud para estas búsquedas reflexivas. Posteriormente, Rama retoma este concepto y lo lleva como categoría al plano de la literatura, específicamente en la narrativa latinoamericana, reconociendo un proceso de respuesta en la cultura que recibe el choque hacia la pérdida de sus valores, y determina que en este ciclo no hay una respuesta pasiva sino una respuesta alternativa, que no es meramente sumisa ante lo advenedizo, sino de resistencia ante la pretensión de negar una idiosincrasia particular. Ante el concepto de transculturación, Rama afirma que esta representa:

Resistencia a considerar la cultura propia, tradicional, que recibe el impacto externo que habrá de modificarla, como una entidad meramente pasiva o incluso inferior, destinada a las mayores pérdidas, sin ninguna clase de respuesta creadora. Al contrario, el concepto se elabora sobre una doble comprobación: por una parte registra que la cultura presente de la comunidad latinoamericana (que es un producto transculturado y en permanente evolución) está compuesta de valores idiosincráticos, los que pueden reconocerse actuando desde fechas remotas; por otra parte corrobora la energía creadora que la mueve, haciéndola muy distinta de un simple agregado de normas, comportamientos, creencias y objetos culturales, pues se trata de una fuerza que actúa con desenvoltura tanto sobre su herencia particular, según las situaciones propias de su desarrollo, como de las aportaciones que le vienen de fuera. Es justamente esa capacidad para elaborar con originalidad, aun en difíciles circunstancias históricas, la que demuestra que pertenece a una sociedad viva y creadora, rasgos que pueden manifestarse en cualquier punto del territorio que ocupa aunque preferentemente se los encuentre nítidos en las capas recónditas de las regiones internas.²

Circula por ende una nueva consideración acerca de las formas de adopción de una cultura en otra. Rama amplía la noción de choque que Ortiz hizo manifiesta en su concepto, llevando a los estudios literarios un análisis alternativo de estos fenómenos de adhesión.

²Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982, p. 33-34.

Esta nueva mirada hacia la transculturación permite categorizar desde la literatura el fenómeno de intercambio cultural con una solidez analítica integrada con la estética de época y el universo contextual del autor.

Las búsquedas y debates acuñados a la *transculturación* se acompañan por otros conceptos similares que son referencia al considerar estas temáticas. Es así como el concepto de *hibridez*, propuesto por García Canclini desde el ámbito de la antropología, y el de *heterogeneidad*, vinculado por Antonio Cornejo Polar al entorno de la crítica literaria, conforman el panorama de desarrollo de estos procesos analíticos en diversas disciplinas, siendo, en este caso el concepto de transculturación de Ángel Rama el que delimita los marcos de reflexión para la literatura, ámbito de este estudio.

Para Rama existen cuatro operaciones que se ponen en juego entre las dos culturas que se encuentran en choque: las pérdidas, las selecciones, los redescubrimientos y las incorporaciones. En su libro *Transculturación narrativa en América Latina*, se analiza el fenómeno narrativo desde este cuádrivio, llamando la atención sobre la alternativa creativa que se propuso desde América Latina al proceso de aceptación de la colonización y el advenimiento de la modernidad.

Nos interesa ahora hacer el giro hacia la poesía, identificando el proceso de *transculturación poética* que se generó en la poesía peruana a comienzos del siglo XX, en la figura y obra de los poetas Carlos Oquendo de Amat, con sus *5 metros de poemas* y César Moro con *La tortuga ecuestre*, respectivamente.

Persiste en la actualidad un reconocimiento como surrealistas a los poetas peruanos Oquendo de Amat y Moro, que aquí nos ocupan. Son vinculados con esta tendencia que tuvo su origen en París. Sus obras manifiestan elementos alternativos a las dimensiones que originalmente se propusieron desde los marcos de acción de la estética surrealista. Analizaremos a continuación este proceso de transculturación,

desglosando dos de sus obras más representativas, atendiendo a los elementos teóricos que derivan de la propuesta conceptual brindada por Rama, y a los elementos contextuales que han sido descritos anteriormente, en autores peruanos contemporáneos a los dos poetas que aquí se indagan.

1.2 Transculturación y vanguardias

A continuación realizaré un breve recorrido por los principales momentos que marcan un carácter de transculturación poética a partir de las vanguardias, determinando su proceso de articulación con el entorno literario latinoamericano.

Es importante empezar a hablar de transculturación poética haciendo énfasis a los medios y elementos de difusión que permitieron tener acercamiento a sus dinámicas estéticas. Las vanguardias literarias de comienzos del siglo XX encontraron su auge y participación en el medio cultural internacional por medio de polémicas intervenciones, presentes en manifiestos y consignas publicadas en distintos medios y revistas que en el momento significaron el eje más efectivo de comunicación e intercambio.

Atendiendo a la acepción militar del término *vanguardia*, los primeros movimientos actuaron de manera coordinada, acogiendo y seleccionando a sus integrantes, incentivando en la sociedad una mirada crítica, renovadora, utópica y militante. Surgen como una respuesta estética a los cambios que se estaban presenciando en la modernidad, notorios en la forma de relacionarse con el entorno, las maneras de comunicarse con los demás, el reconocimiento de su identidad, el uso de nuevas herramientas tecnológicas, la guerra como esperanza de transformación, la instrumentalización del ser humano, entre otros aspectos. Gonzalo Aguilar, en la

definición que hace de *vanguardias* en el libro *Términos críticos de la sociología de la cultura*, dice:

Según varios autores, el término “vanguardias” proviene del léxico militar y el primer autor que impuso su uso en otras áreas fue Saint Simón al aplicarlo a la política. (...) Sin embargo, estos rodeos terminológicos, que apenas alcanzan a explicar un fenómeno que no se define a priori sino en su interacción con el contexto histórico-social, dicen muy poco acerca de cómo el término “vanguardias” sirvió para designar y articular una serie de posiciones que se fueron asumiendo en el campo artístico desde, por lo menos, principios del siglo XX.³

Con esta posición se hace difícil definir la vanguardia únicamente desde un panorama cultural, ya que su función deriva de una contrariedad con los cánones y modelos impuestos, en este caso, no solo desde el marco estético sino desde la acentuación de diferencias políticas y condiciones sociales que determinan las rupturas que pueden ilustrar este período.

Las vanguardias literarias surgieron a finales del siglo XIX y se extendieron a lo largo y ancho de Europa, mostrando una gran afinidad con los sucesos políticos y cambios sociales que se estaban estructurando. Según Saúl Yurkievich la vanguardia “aparece consustanciada con la necesidad de cambio e impone al arte una transformación continua. Promueve una renovación profunda de las concepciones, las conductas y las realizaciones artísticas concorde con aquella que se opera en el orden cronológico, revolución instrumental que tiene por correlato una renovación mental.”⁴En estas renovaciones, a las que hace referencia Yurkievich, la poesía fue una de las formas artísticas más notorias e influyentes.

³Carlos Altamirano, *Términos críticos de sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 2002.

⁴Saúl Yurkievich, *La moviediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996. p. 85.

La primera intervención vanguardista europea que tiene eco en Latinoamérica se realizó en febrero de 1909, momento en el que se publica el *Primer Manifiesto Futurista* elaborado por Marinetti, en francés, para el diario *Le Figaro* de París; días después Rubén Darío publicaría la traducción de este en el diario *La Nación* de Buenos Aires, proponiendo, a la vez, una lectura crítica de él. Este suceso representa el ingreso de las vanguardias al continente latinoamericano y, por otro lado, el desarrollo de las disputas y nuevas visiones en el campo literario, el cual empezaría a buscar las fuentes de independencia de los cánones estéticos heredados del siglo XIX, especialmente del modernismo. Nacerían posteriormente el cubismo y el expresionismo literario. Hugo Verani, por su parte, plantea el nacimiento de la vanguardia en Latinoamérica en otro momento: para él es la elaboración del manifiesto creacionista escrito por Vicente Huidobro el referente central de este intercambio.

El creacionismo, cuya fundación fue disputada por Pierre Reverdy y Vicente Huidobro, tiene como fecha de desarrollo el año 1916, el mismo en que el movimiento *Dada* tiene su mayor auge al tener como escenario de difusión y representación de sus propuestas el *Cabaret Voltaire* en Zurich. Dos años después llegó el “Primer manifiesto ultraísta”, escrito por Rafael Cansinos Assens en España, influenciando a escritores latinoamericanos como Jorge Luis Borges, quien fue un importante difusor de esta tendencia en el continente. El surrealismo haría su aparición en 1924, con la publicación de “El manifiesto del surrealismo” escrito por André Breton. Sería esta última la tendencia que mayor influencia tendría durante sus años de aparición y después, a lo largo de todo el siglo XX.

En Latinoamérica los movimientos también se encuentran en auge a comienzos del siglo XX, adoptando dinámicas similares a las de las vanguardias europeas, propiciando los marcos de renovación estética que son afines a este periodo. Algunos de

estos movimientos no han sido estudiados con amplitud, mucho son incluso desconocidos, ya que se han reconocido como resultado de las influencias propiciadas por el surrealismo. Ante este aspecto Luis Fernando Chueca afirma que:

Son muchos otros los movimientos o escuelas, en Europa y América, que transitaron el convulso escenario de las décadas inaugurales del siglo cuyos efectos globales, regionales o locales fueron determinantes en la renovación de arte y la literatura y en la definición de su carácter contemporáneo: constructivismo, estridentismo, simplismo, euforismo, suprematismo, panlirismo, criollismo, indigenismo, martinfierrismo, son solo algunos entre las decenas que podrían mencionarse. Muchos de estos tuvieron una vida efímera y algunos, incluso se limitaron casi a un único representante.⁵

Se despliega así, notoriamente, un afán de renovación y cambio en distintos países del continente. En este proceso la premisa circuló en torno al ejemplo dado por Europa, sin embargo, no se puede desconocer que a la par se fue motivando una exploración estética en los autores latinoamericanos, quienes se vinculan a este escenario desde múltiples focos representativos de la modernidad y la metrópoli.

Coexiste en la vanguardia latinoamericana un carácter excesivo de imitación con una experimentación constante, razón por la cual no se puede caracterizar a la vanguardia de este momento como un todo uniforme en el que se puedan conciliar aspectos unánimes que sean referente común. La transculturación toma resonancia dentro del auge de movimientos y estéticas, las diferencias son evidentes, la aparente imitación vanguardista adquiere matices de variedad, distancia, renovación. Sobre ello Hugo Verani afirma que:

La confluencia de los vanguardismos europeos con el medio cultural latinoamericano produce una literatura con caracteres diferenciados –no un

⁵Luis Fernando Chueca, *Poesía vanguardista peruana*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009, p.18.

simple reflejo de corrientes ajenas y trasplantadas- y debe estudiarse dentro del proceso literario latinoamericano, estableciéndose, como dice Nelson Osorio, las “particularidades que le dan un rostro propio y lo naturalizan culturalmente en Hispanoamérica, aquello que le da propiedad como hecho integrante de nuestra realidad y de su evolución”⁶

Dicha confluencia tuvo en sus representantes una amplia avanzada, experimentaciones estéticas en las que se integraron cuestionamientos sociales de su momento, siendo voz y mirada de sus sociedades desde la dinámica del asombro, los cambios y el vértigo producido por la nueva condición humana que se estaba gestando. “Los vanguardistas estaban convencidos de ser parte de la avanzada que abría ese mundo ignoto y, al menos en los momentos iniciales, prometedor. Y –parafraseando a Baudelaire y Rimbaud- ‘pretendían ir en pos de lo nuevo’”.⁷ Las vanguardias intervienen en la realidad de su tiempo, cuestionando desde referentes literarios y artísticos los marcos de representación de la cultura.

La vanguardia por ello no representa solo una búsqueda de origen estético. Esta etapa tiene sus particularidades desde la concepción de un nuevo individuo, una nueva sociedad que se empieza a forjar desde la determinación de intereses locales en medio del intercambio global. Según MihaiGrünfeld, en su libro *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916 1935)*:

La época de la vanguardia representa una etapa en la cual las preocupaciones acerca de lo nacional, lo americano y lo internacional alcanzan su apogeo. A diferencia de los románticos, que intentaban afirmar su diferencia como individuos, o de los modernistas, que se empeñaban en borrar su propia diferencia nacional o continental para pertenecer a la modernidad, los vanguardistas sintetizan estas dos posiciones estableciendo como premisa básica su alteridad para poder después participar en un acontecer internacional como individuos. Los vanguardistas expresan claramente una identidad nacional, regional o continental americana y

⁶Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de cultura económica, 1986, p. 11.

⁷L. Fernando Chueca, *op, cit*, p.15.

participan también en el último gran movimiento poético de envergadura internacional, declarando así su carácter cosmopolita pero sin olvidar una realidad más local o particular. Esta etapa en que coexisten la autoafirmación nacional o americana con la identidad cosmopolita representa un cambio importante para Latinoamérica y prefigura el próximo paso en la poesía latinoamericana, en el cual la identidad latinoamericana ya no tiene que afirmarse y definirse ideológicamente.⁸

Grünfeld se remite al surgimiento de una identidad nacional desde un carácter cosmopolita en las vanguardias latinoamericanas, reconociendo los rasgos internacionales que se derivan del referente local. Estas características hacen manifiesto el inicio del escenario de transculturación, que adquiere rasgos de transgresión de los fundamentos iniciales de la vanguardia, siendo pauta para el desarrollo de los nuevos referentes de la poesía latinoamericana.

Hace también su aparición a mediados de la década del treinta, atendiendo al llamado propiciado por el nacimiento de movimientos sociales y propuestas de transformación generadas por el auge de las guerras mundiales, las revoluciones y el comunismo, una dimensión social y política en la poesía. Pablo Neruda y César Vallejo, poetas imprescindibles en la consolidación de la vanguardia en América Latina y los procesos de transculturación, derivan en una fuerte autocrítica de sus obras fundamentales: *Residencia en la tierra* y *Trilce*, admitiendo en ellas un alejamiento de la sensibilidad social que se estaba manifestando en esta etapa. El vanguardismo entonces comparte el espacio literario con las dinámicas sociales, como efecto de la combinación de las experimentaciones estéticas propiciadas por la vanguardia y el ambiente de utopía que desplegaron las circunstancias políticas.

Surge en este proceso una nueva consideración acerca de las vanguardias, relacionadas con la difusión de sus obras, ya que estas se encuentran, a la vez, creando

⁸MihaiGrünfeld, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916 1935)*, Madrid, Hiperión, 1997, p.15.

un nuevo tipo de lector; la forma de hacer vanguardia en Latinoamérica empieza a recibir una notoria autocrítica. Ello hace que se prolongue un fuerte debate sobre el devenir de la vanguardia en este continente, tocando referentes susceptibles para ese momento como: la posible maquinización a que se está entregando la nueva estética, el nacionalismo y la identidad como entidades ambiguas y contradictorias en las búsquedas vanguardistas, el indigenismo como retorno a la tradición y consideración del ser humano como eje central de la realidad y la urbanización como nuevo escenario de disputa y progreso hacia la consolidación de una metrópoli cultural.

Con estas eventualidades inicia también la tensión entre las propuestas experimentales europeas y latinoamericanas, surge una intención reivindicativa en cada uno de los movimientos creados bajo estos aspectos, ya que deriva en múltiples concepciones acerca del devenir y los motivos de las vanguardias, elementos que paulatinamente generan un declive en la notoriedad de estos movimientos a nivel internacional y sugieren un nuevo marco de referencia de las vanguardias, signado por aspectos locales que dimensionan la relación del individuo con el escenario cosmopolita.

1.3 La poesía peruana de vanguardia

La vanguardia peruana se delimita por algunas particularidades y condiciones propias. Atendiendo a su tradición de “importe” proveniente de siglos anteriores, la poesía peruana de comienzos del siglo XX consiguió implantar en sus marcos de referencia los brotes de un posible escenario de vanguardia como el que se estaba extendiendo a lo largo del continente europeo, permitiendo así que los poetas de este momento iniciaran un alejamiento de los referentes heredados del modernismo, los

cuales estaban vigentes en el entorno de esta primera década. Como síntoma de la “incertidumbre” que se estaba generando en diversos ámbitos sociales del Perú y del continente surgen las contradicciones generadas por el advenimiento de la modernidad.

La modernidad en el Perú no representó un escenario cimentado y comprensible a primera vista, sino que se vislumbró desde el asombro por aquello que provenía de entornos ajenos y desde las posibilidades de apertura industrial y material que este permitía, de allí que sea *la máquina* uno de los personajes esenciales de esta etapa. Estas contradicciones se hicieron notorias en el ámbito de la poesía, incluso entre sus representantes, quienes, paradójicamente son, en su mayoría, de provincia. Por esta razón, los poetas de esta etapa en el Perú, en la mayoría de análisis estudiados, suelen ubicarse tentativamente en dos grupos: los que permanecieron en Lima y los que se exiliaron buscando la metrópoli internacional.

Algunos investigadores plantean el inicio de la vanguardia poética en este país desde la aparición de la revista *Flechas* en 1924, y ubican su decadencia durante la década de los treinta. Estos motivos condujeron a un mayor desconocimiento de los postulados hacia los que se debían dirigir las propuestas de vanguardia, realzando una disputa entre los creadores que se encontraban en Perú y los que estaban fuera del país, especialmente aquellos que residían en Europa y los que estaban en Lima, ambos dentro de entornos metropolitanos.

A lo largo de su producción, el espíritu vanguardista de la poesía peruana se remitió a búsquedas concretas, el asombro ante la metrópoli, la alabanza a lo material y a lo maquinista como eje y fundamento del progreso, la experimentación sobre la forma y el lenguaje alternativos, la posibilidad de llevar el arte a la praxis cotidiana y la organización de grupos en torno a objetivos esenciales, relacionados algunos con la utopía y la transformación política.

Mirko Lauer, ante ello afirma que “La experiencia peruana tuvo más que ver con el lápiz aldeano que con el rascacielos. El divorcio entre vanguardismo y ciencia en la sociedad peruana es evidente, como lo es la exclusiva fascinación con el escaparate de la tecnología antes que con las bases de la tecnología misma”.⁹ Esta condición demuestra cómo la condición contemplativa ante los objetos en la que recayeron los poetas peruanos evidencia una condición distinta de representación de la realidad. Sin embargo, se encontraban también en tensión dos posturas ante la vanguardia, una de forma neutral y otra desde la autocrítica. Así se generan debates entre pares, con César Vallejo, desde París, como uno de los más interesados en desarrollar una postura crítica que hiciera frente a la adopción neutral del vanguardismo en las letras latinoamericanas fuertemente cuestionada. Lo que para algunos se reducía a la forma y al lenguaje, para otros tomaba valor desde el sentir y la condición social. La vanguardia en el Perú, antes que imitativa, fue específicamente ambigua y contradictoria.

En la poesía peruana de vanguardia el artefacto, la máquina y la representación de la condición humana a partir de estas, ocupan un lugar central en las diversas manifestaciones artísticas que se encuentran. Los medios de transporte y los avances en el ámbito cinematográfico simbolizaron no solo la llegada de la modernidad, sino también el espectáculo que esta representaba para Latinoamérica. Esta condición alimentó una atmósfera de contemplación y expectativa ante la novedad en la que la imitación fue la característica inicial, pero también permitió, por otro lado, reconocer las posibilidades de autonomía que brindaba el nuevo entorno del arte. La sensación de libertad creativa que se adquirió con la llegada de los avances científicos y tecnológicos

⁹Mirko Lauer, “Máquinas y palabras: la sonrisa internacional hacia 1927”, en Hubert Poppel, *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador Perú*, Bibliografía y Antología crítica, Madrid, Iberoamericana, 1999, p. 171.

fue una de las características que se reforzó en la poesía peruana como posibilidad de renovada experimentación.

Estas adecuaciones y nuevas perspectivas que se implantaron al interior de la poesía peruana, agudizaron a la vez el debate existente entre modernización y estructura productiva tradicional. Evidencia de ello son los ecos de pasado y presencia de nacionalismo que se sostienen en las obras experimentales de muchos autores de esta etapa, entre ellos se pueden nombrar a Martín Adán, Carlos Oquendo de Amat, Gamaliel Churata, Magda Portal, César Vallejo y César Moro; quienes en su poesía manifiestan también una óptica y una forma de sentir particularmente alterna: los temas ambientados, el tono nostálgico, la oralidad expresada en el coloquialismo, el asombro ante la novedad y su irrupción en el paisaje, lo material inserto en lo cotidiano, son un ejemplo de ello. Este debate, así como las intenciones vanguardistas en el Perú, se mantuvieron a lo largo de todo el siglo XX.

Estas búsquedas condujeron a la realización de propuestas que postulaban a la forma y a la técnica como elemento fundamental de la creación literaria por un lado, y a la poesía como forma de reconocimiento social por otro. Poetas considerados pesimistas como Vallejo, y escritores nacionalistas como Mariátegui, lograron vislumbrar esta condición de tecnificación y alejamiento de la condición humana, advirtiendo, por ello, que la poesía no debía entregarse solamente a su búsqueda formal, sino que merecía atender a una exploración del sentir humano, “autóctono” relacionado con el individuo de su época y su sociedad.

Vallejo acusó también de plagio a los escritores de su generación, consideró que ellos eran una continuación de los métodos utilizados por las generaciones anteriores, ello prolonga el debate y la disputa ante los marcos de referencia sobre los que se definía la vanguardia en este periodo. Gamaliel Churata y Serafín Delmar, dos de los

poetas vanguardistas más influyentes de comienzos del siglo XX, responden a estos llamados y comentarios con polémicas intervenciones desde Lima. Para todo este intercambio de enfoques fue de gran utilidad el soporte que brindaron las revistas que utilizaban los movimientos como forma de difusión. A ello se debe añadir que la condición geográfica incidía en la forma de crear y, dado que César Vallejo en ese momento se encontraba en París, se insistía en que la condición para hablar de la poesía peruana era estar dentro de los avatares limeños, conocer sus acontecimientos, siendo este último el argumento de defensa del grupo de poetas que residía en Perú.

Así las cosas, al paso que la polémica crecía y se convertía en tema de discusión de las revistas del momento. Autores como José María Arguedas, se vinculan a esa discusión, profundizando su posición ante la modernidad desde otro punto de vista, el cual consistía en negar el vértigo transformador de la metrópoli, mostrando en el paisaje y el lenguaje la condición del ser humano que habitaba en los Andes sin darle a la técnica el mayor aprecio de su estética. Es así cómo se inicia también una recuperación paulatina de la lengua y la oralidad como descriptores esenciales de una identidad legítima en esta parte del continente.

Con estas ideas enlazadas se puede percibir, en el ambiente literario de comienzos del siglo XX en el Perú, una intención de modernización que se encuentra en total oposición con la modernidad: algunos escritores influenciados por la poesía vanguardista europea y que han tomado a la contemplación como eje de sus obras, sin recaer en una postura esencial sobre este fenómeno global, recayendo en la sensibilidad de sus contemporáneos y otros que buscan la justificación estética desde el marco social y comprometido. De manera que el panorama de la vanguardia en el Perú durante este periodo se basa en un conjunto de contradicciones que van desde la condición de la

estética de la poesía hasta su praxis social y la convivencia de diferentes enfoques sobre este oficio.

1.4 César Vallejo, José Carlos Mariátegui y José María Arguedas como referentes de vanguardia y transculturación

La proyección de una nueva literatura en el Perú y Latinoamérica contó con la participación de importantes personajes que, inmersos en el devenir político y cultural, plantearon nuevas posibilidades de acercamiento a lo “americanista” como vínculo de identidad con la historia. Fueron momentos de tensión que, desde el siglo XIX, se empezaron a configurar en diversas expresiones artísticas.

Es así como algunos nombres se perfilaron como generadores de nuevas miradas en este campo, y como posibilitadores de debates y controversias suscitadas, en su mayoría, por la necesidad de representar una diversidad cultural en el pensamiento, la lengua, la literatura, la política y el arte. Entre estos nombres se pueden considerar, en el Perú, los de César Vallejo, José Carlos Mariátegui y José María Arguedas, quienes desde sus ámbitos de acción manifestaron una búsqueda esencial desde los referentes articuladores de un saber común en el Perú.

Los tres son un ejemplo fehaciente del proceso de transculturación, entendido este como se ha dicho más arriba, a partir de la aceptación, resistencia y diferencia. Vallejo manifestó un amplio conocimiento e interpretación de su época, quien, entendiendo el devenir de las letras y el universo estético, propició una nueva mirada sobre la poesía. Mariátegui, por su parte, manifestó una honda preocupación por el tejido social y político de su momento, proyectándose hacia un devenir cultural en el que lo estético, artístico y cultural no se desvirtúa de una concienzuda búsqueda

política, generando un movimiento integral en el que la literatura estuvo siempre ligada a los proyectos de nación que conformaban la utopía de entonces. Arguedas representa también un gran pilar de descubrimiento al asimilar la oralidad y el indigenismo como dos ejes de articulación de un nuevo país, alertando sobre el olvido y ocultamiento de una gran parte de la sociedad que, por efectos del lenguaje y tradición, fue excluida del proyecto de nación.

Es inevitable invocar en este análisis la presencia de estos tres personajes, quienes brindan un gran destello de claridad, no solo para estos argumentos, sino para los autores aquí dimensionados que, en su momento, fueron también influenciados por sus búsquedas. De manera que no se puede entender el fenómeno de la transculturación poética en Moro y Oquendo de Amat sin atender al devenir social y político que estaba en boga.

La particularidad que aquí los vincula es su relación con la búsqueda de referentes de identidad. En los tres existen y se visualizan notoriamente influencias externas, tanto en el campo literario como ideológico, pero que, a lo largo de sus búsquedas, determinan concepciones alternas en el ámbito estético, que no están sujetas a la simple herencia o adopción, sino que reclaman una continuidad y un hallazgo de pertenencia. De esta forma la transculturación se presenta como fundamental para entender las relaciones entre vanguardia e interculturalidad sujetas al ámbito de la poesía.

1.5 El surrealismo comprometido de César Vallejo

Entre las enormes disonancias que se presenciaron a comienzos del siglo XX en la poesía latinoamericana, surgió una voz en el Perú que podría ubicarse a primera vista en

la lista de búsquedas experimentales, pero que al ver su recorrido creativo se presenta como un descubrimiento, una conciencia, un universo particular. César Vallejo representa, desde muchos enfoques, el espíritu de vanguardia más significativo de la poesía de nuestro continente, pero a la vez es su contraparte, ya que promulga un credo que se antepone a toda forma absoluta en la escritura. Por ello, a lo largo de su vida, y aún, significa una enorme discusión su quehacer literario; son varios los conceptos y determinantes que lo polarizan o le dan un lugar sin asumir la libertad y los múltiples rostros que contiene la poesía de Vallejo.

Entre los espacios en los que han ubicado a este poeta se cuenta con algunas tendencias vanguardistas. Aún se sigue revelando como un poeta Modernista, Ultraísta y Surrealista,¹⁰ y así se encuentra en importantes antologías en donde algún eco de su recorrido pretende abarcar el todo que implica su postura de libertad frente a la palabra. A Vallejo se debe acceder desde una vista panorámica. Por ello, en el marco de la transculturación poética que nos convoca en este análisis, Vallejo puede representar el autor más incisivo en el entorno vanguardista, pero también el que menos se vincula, ya que su interés estético no estuvo al servicio de unos parámetros específicos, ni se presentó como un aliado de unas normas de escritura afines a un grupo en particular.

Desde *Los heraldos negros* (1918) hasta *España, aparta de mí este cáliz* (1937), la obra de Vallejo transcurre entre los pliegues azarosos de una condición esencial: la búsqueda de la condición humana presente en el lenguaje. Esa fusión entre experimentación poética y crítica sociales el elemento distintivo de su carácter en la escritura, aspecto que le valdría diversos choques con su época y el entorno literario de

¹⁰ En la reconocida *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882-1932) de Federico de Onís, Vallejo es ubicado en la lista del ultraísmo.

su momento. Ello implica una dificultad al intentar enmarcarlo en una sola tendencia, su poesía se aleja de diversos indicios del canon que por mucho tiempo validaron los preceptos estéticos. Saúl Yurkievich afirma acerca de la poesía Vallejana que:

La concepción de Vallejo es la contraria del idealismo romántico, del esteticismo espiritualista. La poesía no es el apoyo ontológico, aquella que, al nominar, otorga al ser, la que detenta el verbo esencial, la dadora de absoluto, la escala a lo sublime, la que transmuta lo que toca en belleza, sino una mediadora entre el mundo y la conciencia, o sea el instrumento expresivo a través del cual se objetiva la experiencia; no mero espejo ni sismógrafo, sino una instancia verbal que responde también a sus propias exigencias, que reclama se respete su naturaleza intrínseca.¹¹

Vallejo niega pero a la vez descubre y experimenta con todo aquello que ha sido normativizado en el campo de la estética. Utiliza la técnica, la hace fiel a sus búsquedas, le reclama un espacio de fidelidad con el entorno social y humano. El pesimismo se ha manifestado como otra importante característica notoria que irradia su poesía; sin embargo, este pesimismo no solo se adhiere al trato de sus temas, sino a la forma y a los artificios que subyacen de su manejo técnico, como una forma de vislumbrar también la condición humana de sus poemas, resaltando la miseria de lo esencial y el reconocimiento de la superficialidad precaria en la forma de asumir el arte por parte del ser humano. Por esta razón, el vértigo de lenguaje que nos sorprende en su escritura no se puede analizar solamente desde el campo de la lengua, sino que en Vallejo cobra otra dimensión al ser evidencia de descomposición y llamado de alerta ante el devenir del ser.

Para desarrollar esta postura, Vallejo también se sirve de los regionalismos y de los imaginarios de su comunidad, utiliza palabras en quechua y combina palabras y sentidos culturales adversos a los de la cultura hegemónica y al canon. Cornejo Polar,

¹¹Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Edhasa, 2002, p.22.

hace un análisis de su poemario *España, aparta de mí este cáliz*, y sobre el entorno de la oralidad, afirma lo siguiente:

Ciertamente a este lenguaje que se enuncia a sí mismo como voz se tiene que añadir que la organización y forma de muchos textos de España... recurren con insistencia a mecanismos típicos de la oralidad, incluyendo la intervención casi física del poeta en su discurso, que está como relatado ante una audiencia, y su relación "directa e inmediata" con sus destinatarios, tal como lo ha evidenciado José pascual Buxó con notable agudeza crítica. (Cornejo-Polar, *Escribir en el aire*, 221)

En este último libro de Vallejo se recrea con mayor insistencia el universo de la oralidad como un recurso pertinente para la creación poética y como una posibilidad de integrar el concepto de sujeto hispanoamericano y su identidad.

Así es como Vallejo genera un marco de referencia renovado y alternativo en la poesía peruana, no solo de la primera etapa del siglo pasado. Su influencia representa importantes búsquedas y experimentaciones que se reflejan en generaciones posteriores, las cuales articulan su postura en este campo, ello deriva en propuestas afines a la trasposición del lenguaje y la deconstrucción del canon. Sin embargo, a pesar de que Vallejo determinó una nueva ruta para la poesía en Latinoamérica, sigue considerándose, por algunos, como un poeta surrealista, posición que se determina desde su relación con el entorno francés de esta etapa y la irreverencia sugerida en el lenguaje que usó en *Trilce*.

Trilce es un libro que logra desmitificar diversos elementos canónicos y que posibilita una apertura de exploración mayor con el lenguaje. En el momento de su escritura, la poesía en el mundo occidental y en el Perú se encontraba ante un enorme deslumbramiento creativo y estético que avizoraba una libertad en la escritura; sin embargo, paradójicamente, esa libertad se contradecía con los parámetros y normas impuestos por los cenáculos literarios del momento, quienes definían el cómo hacer,

hasta configurar un espacio cerrado. Vallejo es consciente de ello y ante el surrealismo mantiene una distancia certera, desvinculándose de la ovación demostrada por sus contemporáneos hacia esa tendencia.

No era para menos, ya que Vallejo llegó, después de conocer muchas tendencias y posibilidades estéticas, a aceptar un surrealismo distinto al de París. El cual defino aquí como *surrealismo comprometido*, teniendo en cuenta que para Europa las teorías sobre el subconsciente y el sueño de Freud matizaron una condición creativa nueva, que se difundió vertiginosamente a diversas instancias del arte. El surrealismo de Vallejo adopta los preceptos experimentales del lenguaje, la noción de modernidad que se está concibiendo, el trasegar por la ruptura y la desmitificación del canon. Si bien las obras de este poeta peruano no fueron valoradas en su momento, ello se debe a que su compromiso no estaba limitado a las consideraciones de un grupo, sino que es a lo largo de sus búsquedas que encuentra una voz que no se aparta del fenómeno social, la diversidad cultural y el reconocimiento del sujeto latinoamericano.

En Vallejo es donde se encuentra con mayor notoriedad el choque transcultural. Su poesía anduvo entre sus propios recorridos internos, y aunque se encuentran influencias estéticas importantes, las fundamentales de su obra fueron las condiciones sociales y culturales que tuvo que presenciar. Contemporáneo de Moro y Oquendo de Amat, Vallejo despejó una vía de reconocimiento en torno a la escritura, llamando la atención sobre la pobre y simple contemplación con la que abordaban los autores de la época, describiendo y deslumbrándose ante la máquina y el objeto de la modernidad. Vallejo no se olvida de lo humano, y plantea que es ello lo que debe priorizarse en la obra poética.

1.6 Mariátegui y el compromiso nacionalista. Política y estética vanguardista

La figura de José Carlos Mariátegui en el entorno cultural y político de comienzos del siglo XX en el Perú representa uno de los íconos más importantes de las transformaciones que se gestaron. Su función como dinamizador de nuevos referentes y consideraciones críticas en el escenario político se vio integrada en muchos planos culturales de entonces. Su apuesta por una apertura hacia el nacionalismo, en boga en muchos países, le permitió desarrollar un panorama amplio, integrador, de los referentes de pertenencia a seguir, y los objetivos comunes que se debían perseguir desde diferentes frentes.

Al igual que Vallejo, Mariátegui advierte que es necesario vincular el debate político en el plano estético, partiendo de la consideración de que existe una *sensibilidad* en el marco de la creación que se sobrepone a la aceptación de unas técnicas de producción. Para Mariátegui la novedad debe estar al servicio de la transformación, ya que sin esta es imposible aceptar o adoptar lo nuevo como base de una cultura. De allí que su apoyo y crítica constante al movimiento de vanguardia desarrollado en su País y sus proyecciones desde Europa adquieran un matiz político que, sin alejarse de su componente literario o artístico, son analizadas desde el contexto social y su perspectiva de futuro.

Desde el plano de la transculturación, Mariátegui asume el choque desde la concepción de *la transición*, término suyo, que en sus postulados considera que ese importante asombro por la máquina, por lo cosmopolita y lo moderno es un momento de fascinación por la novedad que llevará a la transición de una etapa colonial a una etapa nacional. Desde sus inicios en 1914 optó por ser crítico de arte y literatura, y se basó en esa concepción de transición y transformación, que hasta 1930, año de su muerte,

mantuvo vigente. Reclamó siempre la independencia cultural, sin desatender a todo aquello que otras culturas pudieran aportar al saber nacional.

La literatura fue para Mariátegui uno de los más recurrentes elementos de análisis, sobre todo la literatura nacional, siendo un tema frecuente en sus escritos, con la intención de determinar los referentes de nacionalismo sobre los que debían posicionarse los nuevos enfoques de transformación. Esta condición de crítico que estaba ejerciendo en el campo del arte y las letras deviene de una herencia cultural latinoamericana, que desde el siglo XIX se mantiene latente en los circuitos de análisis que indagan sobre la identidad de manifestaciones artísticas.

Si nos devolvemos en el tiempo hacia otros personajes, que tuvieron en Latinoamérica una función similar a la de Mariátegui, nos encontramos con importantes motores de cambio; entre ellos podemos nombrar a Simón Rodríguez, quien insistió frecuentemente acerca de las artes originales, llamando la atención sobre aquellas que se vinculaban al entorno de una época como simple imitación servil. Andrés Bello también, en su reconocido texto “Alocución a la poesía” llama la atención sobre la necesidad de buscar esta independencia intelectual hispanoamericana; para Bello las formas de expresión de los latinoamericanos tienen rasgos de diferenciación desde la oralidad que permiten pensar en un conjunto de aspectos de reconocimiento nacional. En esta etapa los intelectuales reflexionaron sobre la posibilidad de crear una literatura nacional. Este aspecto viene de anteriores cuestionamientos, de autores como José Martí, Manuel González Prada, Esteban Echeverría, entre otros.

Este fenómeno que se encuentra en la literatura del siglo XX, deviene de un conjunto de ideales que se pusieron en boga a lo largo del XIX: la independencia política y la construcción de una nación, que desemboca en la consolidación de elementos integradores como la cultura y la reflexión estética. Los acercamientos hacia

los límites y la herencia de la literatura española, así como las tendencias que asimilaban la importancia del contenido indigenista, estuvieron signados por los componentes políticos que giraban en torno a estas visiones.

Bajo estos presupuestos es que Mariátegui articuló su pensamiento y los objetivos de su teoría. Es importante anotar que tuvo importantes influencias para emprender la larga tarea crítica, política y editorial que se impone, entre ellas la de Abraham Valdelomar, quien en 1916 fundó la revista *Colónida*, revelando una postura crítica, pionera, ante la literatura nacional. También su estadía en Europa desde 1919 hasta 1923 le permitió relacionar los hechos sociales de su país con las dinámicas culturales de otras sociedades más desarrolladas. Hay en ello una relación mutua entre condiciones sociales y condiciones estéticas, no sin agregar a ello una firme concepción ideológica, desde el Materialismo Histórico. Según Eugenio Chang-Rodríguez:

Mariátegui ve el debate de la literatura nacional vinculado a la problemática global de la sociedad peruana. Las relaciones sociales determinan la naturaleza de la literatura. Ella está signada por el debate ideológico engendrado por la estratificación clasista y por eso en la visión mariáteguiana la cuestión social es verdaderamente el centro de la polémica estética. Lo nacional en literatura está integrado al sistema de relaciones entre literatura y sociedad según su espacio y su tiempo propios.¹²

Para Mariátegui son tres períodos los que determinan el desarrollo y la transformación de la sociedad peruana: colonial, cosmopolita y nacional. Cada uno de ellos representa un estadio de transición. El período colonial se demarca como una etapa de imitación en la que la política y el arte se encontraban en el mismo grado de subordinación. El estadio cosmopolita es, para él, un período de deslumbramiento ante lo extranjero y el advenimiento de la modernidad, que recaerá en una reflexión sobre la

¹²Eugenio Chang-Rodríguez, *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983, p. 137.

originalidad; en este periodo se puede vincular la obra de Moro y Oquendo de Amat. El período nacional es el peldaño al que se llega después de haber imitado y reconocido las marcas extranjeras, en él se pueden localizar la obra de Vallejo y el recodo trazado por los indigenistas, según las cartografías diseñadas por Mariátegui.

Ahora bien, su relación con las vanguardias fue siempre de aceptación y reconocimiento, veía en ellas el espíritu de una época y no solamente las consideraciones técnicas que sus nuevas posturas desplegaban. Aunque se vinculan a la etapa cosmopolita, revela en ellas su condición transitiva como transformadoras. Defendía su condición libertaria, ejercida desde la crítica y la libre experimentación. En palabras de Aníbal Quijano, Mariátegui fue:

Antena universal y creadora, para él la información abierta, la crítica y la libertad estéticas son los alimentos de un arte de vanguardia. Sin perder de vista que en todo nacimiento magmático son numerosos los riesgos de impurezas y desorientaciones, defendió enfáticamente la libertad de experimentación artística y literaria, a condición de su autenticidad, de que no se encerrara en un formalismo tecnicista o en la pura negación.¹³

Apoyó a la vanguardia, la criticó e hizo vanguardia. Se puede considerar su revista *Amauta* como el bastión principal de su proyecto. En esta revista se dan un conjunto de integraciones, por un lado, la vanguardia estética y la vanguardia política comulgan en este formato; por otro, las herramientas de difusión localizadas durante su estadía en Europa y sus estrategias, aparentemente extranjeras, son vinculadas aquí con propósitos particulares, relacionados con la posibilidad de consolidar un nacionalismo político y una literatura nacional; según Eugenio Chang-Rodríguez:

¹³ Aníbal Quijano, *Reencuentro y debate, una introducción a Mariátegui*, Lima, Mosca Azul, 1981, p. 116.

De Europa había traído el proyecto de fundar una revista izquierdista, influyente, que sirviera de tribuna de avanzada de las nuevas tesis aplicables al Perú y promoviera los ideales socialistas. Con este fin lanzó el primer número de *Amauta*, en septiembre de 1926, como la revista fundada por Haya antes de su proscripción, como algunos sugirieron otros nombres, Mariátegui se inclinó por el nombre de Vanguardia, más tampoco se aceptó.¹⁴

Lo anterior es un ejemplo muy notorio de las formas de la transculturación que subyacen al proyecto nacionalista de Mariátegui; en este caso se evidencia en la transformación del objetivo, de manera que Mariátegui acepta y reconoce la importante influencia europea incluso de su ideología, pero le asigna un objetivo fundamental a sus funciones, detallando en el enfoque nacionalista el fin último de su proceder. En la crítica constante, que convirtió en un faro para los autores de la época, desarrolla una mirada local acerca de todo lo que está ocurriendo en el entorno político y cultural, así como la relación que tiene cada uno de estos entornos con la literatura.

1.7 La lengua, la oralidad y el indigenismo en el universo arguediano

La obra de José María Arguedas no puede ser pasada por alto en este análisis, ya que ha sido relevante la importante lectura que ha merecido desde el entorno de la transculturación. En su reconocido libro *Transculturación narrativa en América Latina*, publicado en 1981, Ángel Rama analiza este fenómeno de entrecruzamiento cultural desde el escenario narrativo de *Los ríos profundos*, encontrando en el universo literario arguediano diferentes elementos que acentúan el intercambio cultural y el nombrado choque de referentes, especialmente en lo que atañe al lenguaje y la oralidad como centro de convergencia.

¹⁴Eugenio Chang- Rodríguez, *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui*, Madrid, Ed. José Porrúa Turanzas, 1983, p.

La mayor parte de su obra gira en torno al lenguaje, su más importante búsqueda. Su principal objetivo deriva de la intención de crear un universo literario en el que la multiplicidad y diversidad cultural sea manifiesta a partir del espacio comunicativo que implica el intercambio de ideas y formas de sentir el mundo. Hay en esta intención una combinación estética y política, que, en consonancia con las discusiones sobre la identidad y el nacionalismo que por entonces circulaban, atiende no solamente la preocupación por encontrar una literatura nacional, sino en hacer visibles diversos elementos de la cultura andina que se encontraban obliterados, convirtiendo su universo literario en un espacio vinculante, denunciante y multicultural, de allí su particular acercamiento al enfoque indigenista o neo indigenista.

Arguedas pretende con estas búsquedas invertir la perspectiva cultural que se estaba acentuando ante la presencia de la modernidad, proponiendo una forma de pensar y sentir indígenas a diferencia de la razón occidental que se impuso. Si bien Arguedas fue testigo de los inmensos cambios que se generaron en el ámbito cultural y literario, como contemporáneo de las dinámicas de vanguardia y el despegue de nuevas propuestas experimentales en el campo de las letras, su postura se mantuvo siempre en dirección contraria a esas circunstancias de deslumbramiento y ovación ante lo advenedizo. De allí que se internara en el proceso creativo literario, después de encontrar en él una posibilidad de llevar a cabo los diversos propósitos ideológicos y sociales que estaba proyectando, publica en *Amautay* hace que este medio sea el más importante referente que impulsa sus cuestionamientos.

Amauta, órgano de difusión del partido comunista peruano, dirigida por José Carlos Mariátegui, fue para muchos un emblema de reconocimiento de los proyectos sociales, culturales y políticos que se estaban gestando. Para Arguedas fue un importante encuentro con los valores signados por su infancia en provincia, los

conocimientos ancestrales que de allí derivaron y, por ende, la importancia de lo indio para la sociedad peruana. En esta misma revista también se hizo un llamado de atención sobre la necesidad de una literatura nacional, que ya en la poesía había dado importantes hallazgos, pero que en la narrativa aún no había logrado encontrar una senda clara.

Estos encuentros y motivos hicieron que la literatura de Arguedas tomara un rumbo político particular, lejano a los planteamientos estéticos provenientes de Europa. Su interés estuvo presto a la concreción de una escritura ligada con la vida, la oralidad, lo cotidiano, las costumbres y la sabiduría ancestral. Por esta razón, gran parte de su obra se integra a lo biográfico. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, su última novela, es el escenario donde reproduce sus reflexiones sobre el oficio literario, la literatura nacional, el devenir de la lengua, y, lo más importante, su trasegar personal hasta desembocar en el suicidio, mostrando con ello también una forma distinta de asumir la significación ante el texto literario.

Se da en ello un grado de transculturación muy evidente, al hacer crítico y diferenciable el uso de las estructuras narrativas establecidas por el canon, el reconocimiento del otro y la diversidad cultural en estas estructuras y la utilización de las lenguas desde sus múltiples aristas de valoración intercultural, ligando la lengua a los comportamientos culturales de sus hablantes. En palabras de Antonio Cornejo-Polar:

José María Arguedas gustaba enfatizar su autoimagen de creador espontáneo, libre de excesivas preocupaciones técnicas y al margen de una sostenida reflexión teórico-crítica acerca de la literatura. En su obra hay pruebas suficientes de esta espontaneidad, que en pocos momentos puede llegar a ser ingenua; pero también hay indicios de una permanente meditación. Sobre su propia tarea creadora y temas inmediatamente conexos. En todo caso, y de manera harto evidente, el proceso de su narrativa demuestra la presencia de una estrategia, que es muy difícil no considerarla consciente, cuyo principio es el de la paulatina intensificación y crecimiento.¹⁵

¹⁵Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 14.

Esta mencionada estrategia usada por Arguedas para la elaboración de su universo literario se hace evidente desde diversos puntos de vista. En él también es notoria la visión alejada de consideraciones meramente técnicas, que se encuentra en lo abordado por Vallejo y Mariátegui. Arguedas también busca un *habla pura* que dé cuenta de la relación de su texto con el contexto que se está describiendo. El ser indio está ligado con su cosmovisión y su lenguaje, y, aunque Arguedas se remita al español como lengua transversal de sus escritos, trabaja sobre ella un referente de cotidianidad donde se cruza la costumbre y el uso de esa lengua con la forma cotidiana de ver y sentir la cultura. La oralidad y el uso heterogéneo de la lengua fueron para Arguedas los elementos más importantes de sus búsquedas literarias, llegando a convertirse en pilares de su análisis posteriormente. Esta estrategia convierte a Arguedas en un escritor que se desplaza en los dos referentes, el de la lengua autóctona y la consolidación de una nueva y diferente forma de reconocerse en la lengua. Para Aymar de Llano:

La presentación del texto en castellano con fragmentos, canciones, giros y/o palabras en quechua, sin glosario, facilita la construcción de un autor modelo inscripto en el sistema dominante especialmente por la lengua que emplea, pero produce un giro respecto de las experiencias existentes. Así le da un lugar de privilegio a la cultura autóctona no solo con la inclusión del idioma quechua, sino mediante otros procedimientos más sofisticados, que irrumpen con mayor solidez en el sistema literario. Estos procedimientos derivan de un operativo de ruptura y descubrimiento, característicos de los movimientos de vanguardia. En esta senda, se observan las traducciones de fragmentos en quechua de creación personal o la traducción de versiones andinas tradicionales, el constructo lingüístico producto de la quiebra sintáctica del castellano, extensas descripciones en castellano –las que explican la “palabra cosa”– y numerosos procedimientos de traducción de la oralidad quechua a la escritura en castellano. Todos intentos para traducir una visión de mundo, una cultura marginal al sistema hegemónico con las armas creadas por el propio sistema central.¹⁶

¹⁶Aymar de Llano, *Pasión y agonía, la escritura de José María Arguedas*, Argentina, Martín, Centro de estudios literarios “Antonio Cornejo Polar” (CELACP), 2004, p. 48.

Uno de los mayores intereses creativos de Arguedas consistió en enlazar la sintaxis quechua con la lengua española. Su obra narrativa evidencia estos elementos al encontrarse en ella combinaciones entre párrafos donde la escritura es tallada cuidadosamente junto a diálogos donde se identifica la oralidad, incluso con el uso de referencias a pie de página para indicarle al lector en qué momento entra en escena la oralidad con recursos tomados del quechua. Según Ángel Rama:

La palabra no es vista como escritura sino oída como sonido. En una época en que la poesía ya se había tornado escritura, él siguió percibiéndola como fonema, vinculando íntimamente las palabras con los marcos musicales. Huella de su formación en el seno de comunidades ágrafas, pasión por el canto donde la palabra recupera su plenitud sonora, en Arguedas la palabra no se disocia de la voz que la emite, entona y musicaliza. Puede por eso decirse que su misma narrativa, más que una escritura es una dicción.¹⁷

Es interesante la posición de Rama ante la obra de Arguedas, ya que encuentra allí, “la opera de los pobres” como él mismo la define. Con esta definición busca identificar el conjunto de voces e instrumentos que participan en la obra de Arguedas, en donde la palabra es parte de la escucha, intercalando música y ritmo de forma que nada sea excluido del entorno subjetivo que rodea al lenguaje.

Este acercamiento, relacionando estas posturas sobre la oralidad en la obra de Arguedas, nos permite encontrar también algunas relaciones con su enfoque vanguardista. Se ha encasillado esta obra en el escenario de lo arcaico, lo tradicional, lo indigenista; sin embargo, desde el uso a la lengua que en ella se plantea, subyace una intención de ruptura y subversión, al darle un enfoque diferente a las herramientas signadas por la convención, llevando a la lengua escrita al espacio del uso, hallando en la oralidad el mecanismo esencial de ella. Uso y rearticulación que propone Arguedas y

¹⁷ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, Cap. VI La novela-ópera de los pobres, 247.

guarda coherencia con su visión de mundo y las intenciones políticas que contienen sus escritos.

Como contemporáneo del movimiento vanguardista no fue lejano a las consideraciones acerca de la transformación y el nuevo espíritu de la literatura nacional. Su proceso de transculturación se evidencia en el plano estético, ya que unió y combinó las diversas formas expresivas que posibilitaba la lengua en el Perú, acentuando el carácter indio de sus escritos, recreando una nueva visión ante lo heredado e impuesto.

CAPÍTULO 2

César Moro y Carlos Oquendo de Amat. Transculturación y vanguardia

2.1 César Moro y Carlos Oquendo de Amat ¿poetas surrealistas?

Lima en los años veinte, como otras ciudades del continente, recibió importantes ecos provenientes de Europa, que alentaron una transformación de distintos referentes presentes en el arte y la vida política. En el ámbito de las letras primero fueron las revistas y manifiestos los elementos que permitieron elaborar un panorama parcial del devenir de los movimientos de vanguardia en Europa y sus consideraciones estéticas, así como proyectar una conformación similar de grupos con los mismos rasgos ideológicos que posteriormente iniciaron una forma de confrontación. Fueron años agitados y decisivos para el desarrollo de la vanguardia no solo en el Perú, sino en toda Latinoamérica.

El auge más importante de este desarrollo lo tuvieron las revistas, las cuales difundieron los textos de las nuevas voces que se precisaban como referentes de la vanguardia dentro del país. Para ese entonces, las revistas con este carácter más importantes de Lima fueron: *Poliedro*, *Hangar-Rascacielos-Timonel*, *Guerrilla*, *Jarana*, *Presente*, entre otras, que fueron advirtiendo sobre aquello que aún era una incertidumbre, el movimiento de vanguardia como posesión de un nuevo espíritu de libertad y concepción del ser humano.

César Moro y Carlos Oquendo de Amat, para ese entonces muy jóvenes, ya se encontraban fuertemente vinculados con el escenario literario peruano. Prestos a militar dentro de la nueva vertiente y explorando en sus poéticas los nuevos referentes que caracterizaban a la vanguardia, iniciaron la divulgación de sus primeros textos y poemas

en el conjunto de revistas que conformaron su entorno literario más cercano. Labor que años después se desplegaría a lo largo del país, en otros grupos con la misma índole, hasta tocar otras orillas donde crecía vertiginosamente la exploración estética y la crítica de carácter vanguardista, como fue el caso, central y representativo, de París, justo en los años veinte.

Llegado de provincia, Oquendo de Amat se instaló silenciosamente en el círculo literario de Lima, en el que apenas era distinguido como un poeta puneño de carácter noble y sociable. Ingresó como estudiante de letras a la Universidad Mayor de San Marcos, donde realizaría sus primeras lecturas de los autores franceses. Entre 1920 y 1925 este poeta iniciaría sus búsquedas desde el seguimiento de los ismos europeos, período en el que escribiría los primeros poemas que conformaron después su obra insigne: *5 metros de poemas*. Creó también la primera revista de cine de Perú, *Celuloide*, en 1927, que no perduró. Sin embargo, aún no se consideraba poeta surrealista. José Varallanos, refiriéndose a este período vital para Oquendo de Amat, afirma lo siguiente:

Bien sabemos que de sus lecturas de Apollinaire y Rimbaud, pasó a los libros de Eluard, Cendrars y Breton. Se nutrió de la poesía de tales poetas franceses, o mejor de las escuelas ísmicas que instauraron o fundaron. Por eso háyase en sus poemas – escritos entre 1923 -1926 francas expresiones dadaístas, ultraístas, cubistas y sobre realistas. Sus poemas tienen de tales escuelas que llegaron a dislocar lo clásico y tradicional; la suspensión de la puntuación, la disposición tipográfica, términos cinematográficos, frases de afiches, la metáfora dinámica y la imagen pura; particularmente su poesía está influenciada por Blaise Cendrars, hasta el nombre de su poemario “cinco metros de poemas”, con este “aviso”: “abra el libro como quien pela una fruta”.¹⁸

¹⁸José Varallanos, *Memoria literaria: El poeta Carlos Oquendo de Amat*, en Omar Aramayo, Rodolfo Milla *Carlos Oquendo de Amat, cien años de poesía viva 1905 - 2005*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004, p. 26. (Se toma esta cita siguiendo fielmente la composición de su original)

De manera que se encuentra presente en el ambiente literario de estos años un constante reconocimiento a estas otras formas de representación de la realidad desde sus experimentaciones vanguardistas. Como se consignó en el apartado anterior, esta voraz travesía estética se encontraba acrecentada por el asombro producido ante el advenimiento del espíritu moderno y su constelación mecanicista. Sin embargo, el calificativo que diera unidad a estas búsquedas como ismo conjunto aún no se precisaba. Como lo hace ver Varallanos, apreciaciones estéticas de vertiente ultraísta¹⁹, dadaísta, futurista, entre otras, colmaban los escenarios de discusión en los que se cuestionaban estos procesos y creaciones. Aún el surrealismo no era considerado el principal movimiento de vanguardia.

Hablar de surrealismo, tratando de abarcar todo el universo vanguardista peruano es, a grandes rasgos, un intento fallido. El surrealismo en una primera instancia tuvo resonancia en el panorama Europeo y posteriormente empezó a difundirse por medio de revistas, hasta consolidar un imaginario estético en Latinoamérica, fue paulatinamente ingresando desde diversas vertientes literarias, aunque su punto de referencia siempre ha sido Francia. Varallanos afirma, refiriéndose a la aparición del surrealismo en el Perú, que:

Adalberto Varallanos fue el que introdujo en el Perú la prosa surrealista, publicando desde 1927, poemas y cuentos: aquella “Prosa con dolor a un lado”, de quinta esenciado peruanismo, celebrada por el propio Breton a quien la dedicara. Y por su parte fue Xavier Abril de los primeros que cultivó la poesía surrealista, cuya producción fuera elogiada y comentada por Breton, Cassou, Jules Supervielle y el

¹⁹Juan José Pérez Doménech, escritor español, estuvo residiendo en Lima durante los años veinte y fue un importante transmisor de las ideas vanguardistas provenientes de España, sobre todo del Ultraísmo.

propio Vallejo cuando realizara su “exposición de poemas”, juntamente con la de dibujos de Juan Devéscovi.²⁰

Ante ello, no hay que desconocer el otro componente vanguardista peruano: aquellos escritores que se encontraban en el continente europeo, cercanos al devenir de las vanguardias literarias y sus cenáculos. Este es el caso del poeta César Moro, quien vivió en Europa entre 1925 y 1933, participó como militante en los primeros grupos surrealistas que se fueron abriendo campo desde París, adoptó como lengua primordial el francés ya que simbolizaba, para el imaginario de ese momento, el vínculo vanguardista y la proyección de la modernidad.

Significa una imposibilidad la pretensión de postular una fecha o un momento en el que se admita el ingreso del surrealismo a la literatura peruana, ya que esta división geográficaposibilitó condiciones y miradas distintas frente a la adopción de este movimiento. Oquendo de Amat representa, en este documento, la posición de los poetas vanguardistas que recibieron la ola surrealista desde Perú y Moro se afilia a la constelación de poetas que pudieron estar presentes en el epicentro parisino, “los extranjeros”, donde Breton, Éluard, Soupault, poetas surrealistas franceses, entre otros, eran el ícono esencial de dicha apuesta vanguardista, sus criterios y postulados. Sin embargo, esta condición de auto exilio presente en Moro no implica una lejanía o deserción de la tradición poética peruana; su postura y locus de enunciación mantienen una fuerte búsqueda personal y auténtica que lo afilian al espectro vanguardista de la primera mitad del siglo XX en Latinoamérica.

En ambos casos, tanto en Oquendo de Amat como en Moro, la recepción y la experiencia del surrealismo fue distinta, no solo porque la lengua en que leyeron y se

²⁰José Varallanos, “Memoria literaria: El poeta Carlos Oquendo de Amat”, en Omar Aramayo, Rodolfo Milla *Carlos Oquendo de Amat, cien años de poesía viva 1905-2005*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004, p. 25-26.

expresaron era diferente, sino porque dentro de la búsqueda vanguardista de estos dos poetas primó y sobresalió un notorio carácter de renovación, alternativo a la estética surrealista, como se verá en el análisis de los dos poemarios.

En los dos autores subyace en una primera etapa, un imaginario acerca de lo que debe ser la vanguardia y el surrealismo. Para Oquendo de Amat se avizora desde el asombro por lo moderno y la correspondencia espacial que contienen las palabras, ejemplo de ello son sus referencias iconográficas y la búsqueda de movilidad-temporalidad que le imprime a su poemario *5 metros de poemas*. En César Moro el surrealismo se acoge desde la condición mística y onírica del lenguaje, desplazando hacia imágenes herméticas toda su visión personal, a lo largo de su obra el tema del amor-pasión se sirve de la escritura automática como una posibilidad de descubrirse y liberarse. Aspectos que se pueden encontrar también en su obra pictórica.

Oquendo de Amat es considerado el vanguardista más expresivo de la poesía latinoamericana, pero ante esta reflexión es necesario evidenciar que lo expresivo dentro de la poesía surrealista puede tener diferentes matices. Para el poeta puneño su búsqueda se centró en la plástica visual del lenguaje, esto es la experimentación con la forma y la construcción de metáforas y figuras que hacen alusión a la relación del entorno real o imaginario con el espacio textual sobre el que avanza el poema. En Moro, en cambio, la búsqueda se desplegó a partir de la condición psicológica e intimista del lenguaje, de allí que su hermetismo localice diferentes puntos de integración de la condición humana, desarrollando un misticismo verbal que desata un universo onírico en el que se recrean y detallan los puntos más álgido de su existencia, la relación entre vida y poesía.

Durante la década del treinta el surrealismo se encuentra en un aparente ocaso, temporada en la que Moro lo hace visible en el entorno cultural de México con su obra

poética, pictórica y las exposiciones surrealistas que desarrolló allí bajo la colaboración de Breton. Durante este período, al sur del continente, Oquendo de Amat se integró al movimiento social que adquirió un dinamismo importante. Hasta 1929, Oquendo se consideró apolítico; designada como su más importante búsqueda la poesía pura, más adelante se alineó con una ideología política, fue secretario del partido comunista de Arequipa. Esta mirada y postura ideológica de Oquendo de Amat se considera influenciada por Mariátegui, quien, desde su revista *Amauta*, acogió toda una generación en torno al cambio y la transformación social.

Julio Ortega, en 1971, refiriéndose a la estética surrealista elaborada por Carlos Oquendo de Amat, nos dice que:

Su mirada precisa e irrealiza a un tiempo: una mirada que se deleita en la contemplación que se figura, que juega a extraviarse en su propio lenguaje encantado, que conoce también el poder revelador del lenguaje en una suerte de conciencia feliz en su habla; esa alegría frente al instrumento verbal es completamente nueva en la poesía hispanoamericana; salvo en algunos poemas lúdicos de Eguren –y por cierto, en otro sentido, en la destreza de Darío o en las miniaturas de Tablada- creemos percibir la magia placentera de un lenguaje que se escucha a sí mismo; esa alegría iluminada en el uso de la palabra, que deslumbra de pronto en Huidobro y que será esencial a la orgullosa fantasía de César Moro.²¹

Fantasías y destrezas verbales provenientes del surrealismo que, no por desatar una condición estética de libertad, dejaron de revelar sus tensiones. El surrealismo proclamó una suerte de acertijos estéticos que posibilitaban el descubrimiento de aspectos humanos, ocultos, por efecto de represiones y modelos de control; proclamaron

²¹Julio Ortega, “Figuración de la persona”, en Omar Aramayo, Rodolfo Milla *Carlos Oquendo de Amat, cien años de poesía viva 1905 - 2005*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004, p. 73.

el amor y el erotismo como respuesta a la represión social, siendo el amor uno de sus temas esenciales e ideológicos que más brindaría argumentos para el develamiento del carácter subconsciente del ser humano.

Ante la condición de homosexualidad el surrealismo fue neutral. Entre sus postulados principales no advirtieron la presencia de la diferencia en este sentido. Aspecto que resalta la poesía de César Moro, generando una tensión dialógica entre el significado del tema amor-pasión, el cual fue concebido por el movimiento vanguardista desde la generalización mujer-hombre. Aldo Pellegrini afirma que:

El amor es para los surrealistas la pasión que exalta todos los mecanismos de la vida, aquella que en la función de vivir adquiere todo su sentido. Ellos ven en el amor la unión de lo físico (la vida inmediata) con lo metafísico: es al mismo tiempo cumplimiento y trascendencia. De este modo se establece una fusión entre el concepto romántico del amor sublime y el erotismo.²²

Es por ello que Moro reacciona ante la concepción de amor dada por Breton en su texto *Arcane 17*. La homosexualidad, resaltada en la poesía de Moro cobra mayor relevancia en *La tortuga ecuestre*, aquí analizada. Este es su único poemario escrito en español, en el que resalta su diferencia dentro de su búsqueda de autenticidad e intimidad. Es en su estadía en México, donde vivió entre 1938 y 1948, cuando toma distancia del surrealismo, y encuentra una voz personal, hermética, que exalta su diferencia sexual desde la temática del amor, el erotismo y la ausencia. Moro deja así su sello personal dentro del grupo.

Las condiciones estéticas en los dos casos sugieren una postura alternativa también ante las técnicas de composición que el surrealismo resaltó como fundamentales para ser distinguidos ante otros movimientos. En el caso del poeta

²²Aldo Pellegrini, *Antología de la poesía surrealista*, Buenos Aires, Argonauta, 2006, p.20.

puneño, la escritura automática y demás técnicas surrealistas no implicaron una norma a seguir, sus poemas están elaborados con un alto grado de minuciosidad en el que se descubre la intención de significar y resaltar el sentimiento junto a su relación con el espacio y el asombro ante la modernidad. Moro, por su parte, asumió el surrealismo con vocación y militancia, descubriendo a lo largo de su obra y su trasegar por distintos países la voz auténtica que le pertenecía, sin alejarse de ella hasta dejar un sello personal. La adopción del surrealismo, por tanto, tuvo sus marcadas diferencias, elementos particulares que se prolongaron en generaciones posteriores de vanguardistas latinoamericanos que persiguieron estas búsquedas.

Durante la década del treinta el surrealismo se encuentra en un aparente ocaso, temporada en la que Moro lo hace visible en el entorno cultural de México con su obra poética, pictórica y las exposiciones surrealistas que desarrolló allí bajo la colaboración de Breton. Durante este período, al sur del continente, Oquendo de Amat se integró al movimiento social que adquirió un dinamismo importante. Hasta 1929, Oquendo se consideró apolítico; designada como su más importante búsqueda la poesía pura, más adelante se alineó con una ideología política, fue secretario del partido comunista de Arequipa. Esta mirada y postura ideológica de Oquendo de Amat se considera influenciada por Mariátegui, quien, desde su revista *Amauta*, acogió toda una generación en torno a los postulados ideológicos que promulgó.

2.2 5 metros de poemas y La tortuga ecuestre en el entorno literario de la primera mitad del siglo XX

Con la modernidad se desplegaron también un conjunto de cambios acerca de la información y la difusión de las ideas. El entorno editorial asumió también un nuevo

carácter, ligado a las nuevas concepciones ideológicas que se estaban generando. Es así como las revistas y el formato periódico inician un amplio recorrido como difusoras de los nuevos referentes políticos, estéticos y culturales, permitiendo así el intercambio entre lo local y lo global.

Los movimientos de vanguardia se apoyaron en las revistas como mecanismo efectivo de difusión de sus ideas, se crea así un ambiente cultural, dinámico, en el que el autor y el lector podían estar al tanto de las nuevas propuestas, conocerlas y cuestionarlas. Los autores de vanguardia antes de hallarse con sus primeros libros en las más importantes librerías y antologías, encontraron en el formato de revista un espacio de reconocimiento y asidero de sus exploraciones. Es amplio el legado dejado por revistas europeas como: *Literature*, *Vanguardia surrealista*, *Nord sud*, entre otras, quienes se mantuvieron a lo largo de su período de auge, convirtiéndose en un referente del vanguardismo que se encontraba en boga.

En el Perú de los años veinte los grupos también empiezan a expandirse. Los más importantes estuvieron alineados a alguna revista y desde esa condición fueron calificados. *Amauta* y el *Boletín Titikaka* de Puno fueron dos de las más importantes publicaciones que integraron a su alrededor un grupo numeroso de poetas, artistas e intelectuales que desarrollaron, a la par, una visión novedosa del futuro de su país; compartían este auge con revistas no menos importantes como: *Poliedro*, *Hangar-Rascacielos-Timonel*, *Guerrilla*, *Jarana*, *Presente*, entre otras. Entre sus líderes más importantes se pueden nombrar a José Carlos Mariátegui, quien acogió, publicó y difundió a una importante generación de intelectuales peruanos en *Amauta*, dejando una importante influencia política entre sus seguidores y, a Gamaliel Churata quien fundó y mantuvo vigente la presencia del *Boletín Titikaka*, donde dio a conocer el llamado grupo de Puno.

Los poemas de Oquendo de Amat fueron conocidos a partir de estas publicaciones periódicas que permitían difundir nuevas voces. Moro también vería sus primeros escritos publicados en estas ediciones, donde fue colaborador de ellas en Francia. Posteriormente vendrían las obras que aquí nos convocan. Es importante precisar que *5 metros de poemas* y *La tortuga ecuestre* tienen una amplia diferencia en el momento de su publicación. La obra de Oquendo de Amat se publica en 1928, con la ayuda de Mariátegui en la editorial Minerva y la de Moro es conocida públicamente una década después de ser escrita en México. Esta es una evidencia de las múltiples dificultades que representaba la publicación de las obras completas para estos autores.

Sin embargo, fuera de estas dificultades, estas dos obras representaron y representan dos importantes fenómenos literarios de vanguardia en Latinoamérica. Surgen como respuesta al asombro promovido por las nuevas dinámicas culturales, la percepción que se tenía de ella y, por otro lado, simbolizan la apropiación de las herramientas surrealistas para el despliegue de una visión personal del entorno, con variaciones y adopciones estéticas particulares.

5 metros de poemas hace parte de los trabajos elaborados por Oquendo de Amat a sus 19 años (1923), aparte de la experimentación formal, que se aleja de la escritura automática como norma fundamental, experimenta, por momentos, en el uso insistente del humor, la imagen, el símbolo y la greguería. “La escritura de Oquendo de Amat registra una absoluta ausencia de las normas tradicionales, como son la métrica, la rima y las estrofas, y en cambio se inclina por la concisión y la fragmentación”.²³ Ante esta

²³Carlos Germán Belli, “5 METROS DE POEMAS El libro como objeto estético”, en Omar Aramayo, Rodolfo Milla *Carlos Oquendo de Amat, cien años de poesía viva 1905 - 2005*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004, p. 51.

discusión, André Coyné se refiere a la presencia del surrealismo en los 5 metros de poemas así:

Los 5 metros de poemas de Oquendo serán publicados por la editorial Minerva –no antes de 1928, por atrasos de diversa índole. El libro estaba listo desde 1925, cuando el autor había cumplido los “19 años”, sin llegar a los 20. La primera serie de poemas lleva fecha de 1923, (...) Es, por lo tanto, inconveniente hablar de “surrealismo”, hasta de “presurrealismo” como “movimiento” no había nacido.²⁴

Este único libro de Oquendo de Amat fue escrito a lo largo de las búsquedas estéticas cuestionadas, desde muy joven, por su autor. En él se detallan aspectos de novedad y asombro ante lo maquinista y el carácter de movilidad de los nuevos tiempos, sin embargo, conocía acerca de la presencia de las vanguardias en Europa sin alinearse como militante a ninguno de estos movimientos; su interés principal, como lo demostraría en su creación, es no alejarse del cuidado que merecía el lenguaje y la precisión en su creación. El calificativo de surrealista que adquiere Oquendo de Amat es dado después de su muerte, debido a la importancia que en el ámbito vanguardista adquiere su obra.

Carlos Oquendo de Amat alcanzó a publicar sólo una breve compilación de sus creaciones líricas, bajo un título que parecía imitar el vocinglero anuncio de un mercader de feria: 5 metros de poemas. Quizá pretendió sugerir en este título que la presentación de la poesía era susceptible de ajustarse a las medidas y los valores de cambio aplicados a cualquier artículo; pero en verdad traducía el afán novedoso y desafiante del vanguardismo, que después de la I Guerra Mundial apeló a temas, símbolos y modos identificados con el nuevo espíritu de la civilización.²⁵

²⁴ André Coyné, “Se prohíbe estar triste”, en Omar Aramayo, Rodolfo Milla *Carlos Oquendo de Amat, cien años de poesía viva 1905 - 2005*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004, p. 120.

²⁵ Alberto Tauro, “Carlos Oquendo de Amat en el recuerdo”, en Omar Aramayo, Rodolfo Milla *Carlos Oquendo de Amat, cien años de poesía viva 1905 -2005*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004, p. 19.

El título pareciera ser una respuesta a la obsesión por la métrica que manejaban por ese entonces los poetas influenciados por las formas clásicas; es una intención de modelar una nueva visión acerca de la forma de adoptar el ejercicio poético, arguye una totalidad en forma y contenido que defina su composición. También manifiesta una notoria intención por sugerir el movimiento en la obra de arte; la forma en que está dispuesto este poemario se asimila a las cintas cinematográficas y la organización de los versos se manipula de manera que se desplacen de su lugar convencional, aunque también se han encontrado similitudes con propuestas elaboradas anteriormente por algunos poetas franceses. Según José Varallanos, *5 metros de poemas* es un libro que tiene una fuerte influencia de la poesía francesa de Blaise Cendrars, ya que allí se manejan diferentes elementos que tienen similitudes formales:

El poeta francés, viajero real, trotamundo por tierras, mares y horizontes caminantes, publicó “Dix-Neu Poemes Elastique” (1919), “Para abrirse como un abanico” y “Prosas transiberianas”, (1921) “impreso en una hoja plegada de dos metros”. También, mientras Cendrars, en paletadas metafóricas y llenas de un lirismo vital, describe ciudades y paisajes que los ha visitado realmente (La Formosa, Bilbao, Rio de Janeiro, París, en “Fuelles de route” 1924). Oquendo nombra imaginativamente a New York, Amberes, porque jamás las conoció.²⁶

Fue un libro hecho para desplegarse “como quien pela una fruta”. También su conocido verso: “se prohíbe estar triste”, adoptó matices líricos de Cendrars. Coyné referencia ello así: “Toda prohibición refleja la apetencia que pretende suspender. ‘No queremos ser tristes’, escribía por aquellas fechas Cendrars.”²⁷

²⁶José Varallanos, “Memoria literaria: El poeta Carlos Oquendo de Amat”, en Omar Aramayo, Rodolfo Milla *Carlos Oquendo de Amat, cien años de poesía viva 1905 - 2005*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004, p. 26, 27.

²⁷André Coyné, “Se prohíbe estar triste”, en Omar Aramayo, Rodolfo Milla *Carlos Oquendo de Amat, cien años de poesía viva 1905 - 2005*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004, p. 129.

Ahora bien, si nos acercamos no solo a estas evidencias de forma y cuestionamos ahora el *yo lírico* presente en estos dos poemarios se presenta una voz andina porque demarcan un locus de enunciación poético que se asume desde la nostalgia, la diversidad, el asombro y el pasado, elementos que a mi juicio son característicos del referente local en contraposición a los rasgos mecanicistas, futuristas, inmediatistas y técnicos que son usuales en la vanguardia europea.

Se ha referenciado el poemario de Alejandro Peralta *Ande* (1926) como el único de esta época que se construye a partir del referente andino; referente que se ha disminuido a aspectos cercanos a la lengua y la geografía referidas en sus creaciones. Sin demeritar el importante trabajo de Peralta, considero importante abrir el espectro de lo que significa locus andino o latinoamericano, sin reducirlo a estos prejuicios emblemáticos. La voz con la que construyen estas dos obras reclama un pasado, una persistencia de la memoria y una incertidumbre que prefiero más cercana a la nostalgia.

Nostalgia que en *5 metros de poemas* se entrecruza con una forma que se arriesga a experimentar, sin perder un locus personal que deviene de su pasado de provincia y el asombro ante lo maquinal que se registra en el nuevo entorno, como dos realidades en mezcla. Luis Monguió advierte también una *ternura* en el fondo de esta combinación, diferenciando los elementos que se cruzan ante la postura surrealista:

Esa cara y cruz de ternura y vanguardismo surge desde la primera hoja de 5 METROS DE POEMAS, en las que se encuentran las siguientes frases: “Estos poemas inseguros como mi primer hablar dedico a mi madre” (que había fallecido en 1922) y “abra el libro como quien pela una fruta”. A qué futurista o dadaísta, a qué Marinetti, a qué TristanTzara, se le hubiera ocurrido dedicar un libro al recuerdo de su madre? Y, sin embargo esas palabras fluyen espontáneas de la pluma de Oquendo, (...) ²⁸

²⁸Luis Monguió, “Un vanguardista peruano”, en Omar Aramayo, Rodolfo Milla *Carlos Oquendo de Amat, cien años de poesía viva 1905 - 2005*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004, p. 84, 85.

A diferencia de Monguió, encuentro en sus poemas nostalgia y vanguardismo. Nostalgia que ya ha delimitado Cornejo-Polar como una característica esencial del espíritu latinoamericano.

La tortuga escuestre, por su parte, aparece en 1938, cuando el movimiento surrealista se encuentra en declive. Esta obra evidencia la transculturación desde la diferencia en la lengua y la condición de género. La nostalgia inserta en el reclamo de aceptación que ha permanecido vigente, el cuestionamiento por la integración de la diferencia. Es un poemario que se desata a partir del deseo y el desarrollo del tema amor-pasión, desde una perspectiva distinta a los condicionamientos ideológicos propuestos por el movimiento surrealista:

La tortuga ecuestre (1938-39) es un conjunto de trece poemas en los que la imaginación violenta y esplendorosa de Moro desencadena un flujo de imágenes vibrantes escritas al dictado de la atracción de los sentidos en un mundo en el que solo puede existir, liberándolo de su carga terrena, el amor, la posesión corporal, la pasión.²⁹

Estos aspectos de diferencia e intercambio denotan un proceso de representación de la vanguardia en Latinoamérica, en la que estas dos obras hacen manifiesto su desarrollo. Elaboran un diálogo y un punto de vista particular en el que se entrecruzan los fenómenos sociales y contextuales que se hallaban en boga en ese momento. Por esto, *5 metros de poemas* y *La tortuga ecuestre* no se pueden enmarcar solamente en un periodo estático ligado al devenir de la vanguardia europea, ya que tuvieron una

²⁹Ricardo Silva-Santisteban, "Trayectoria poética y humana de César Moro", en: Homenaje a César Moro en el centenario de su nacimiento, Lima, Revista Martín 7&8, Octubre de 2003, p. 54.

influencia posterior, desatando a lo largo del siglo XX un interesante cuestionamiento sobre este diálogo y las consecuencias de su continuidad.

Capítulo 3.

La transculturación poética en la obra vanguardista de Carlos Oquendo de Amat

3.1 Carlos Oquendo de Amat

Oquendo de Amat no fue un autor prolífico pero desarrolló, en su única obra, una noción alternativa en la forma de asumir la vanguardia y la experimentación estética. Su poesía se puede analizar a partir del asombro, experiencia que se reafirma en el lector que cruza las calles de estos dieciocho poemas, acoplándose a un nuevo entorno que lo ha transformado, instalándose en la modernidad, aceptando su nueva dualidad.

El cine, los avisos, el movimiento, la velocidad, los automóviles, son apenas indicios de lo advenedizo, Oquendo de Amat le imprime a su voz una mirada de asombro, uniendo a ella una postura de artefacto literario –un libro que se despliega como una cinta cinematográfica- junto a la condición de quien contempla un mundo desconocido y le da significado.

El locus de enunciación de Oquendo de Amat es el escenario andino, derivando de este una cosmovisión y unas formas de sentir particulares, como la nostalgia ante el pasado, la irrupción de la modernidad en el paisaje, la influencia de estos cambios en la cotidianidad e intimidad de las personas y la mezcla entre la novedad y el pasado, así como el anhelo de futuro.

El hombre que se encuentra en él, no es el que niega la máquina y el mundo artificial que se está desplegando, sino el hombre que a la manera del *flâneur* quiere dar cuenta de un fenómeno de cambio y transformación, detallando y describiendo el

universo externo que percibe, entrecruzando formas de sentir con maneras de estar en ese nuevo espacio, quien determina en los objetos una nueva forma de comunicación.

El surrealismo de esta etapa en el Perú, que en Oquendo se manifiesta desde el permanecer en su país y atisbar ese desarrollo desde su procedencia rural, determina una condición estética desde el asombro por el advenimiento de la modernidad, siendo la máquina el objeto de ese asombro y el hombre un eco de incertidumbre ante lo que frente a él se desenvuelve.

3.2 La transculturación poética en *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat

Oquendo de Amat reúne en un libro toda la propuesta estética que trabajó a lo largo de su vida: *5 metros de poemas*³⁰. En este poemario se encuentran reunidas distintas voces en un conjunto polifónico que pretende relacionar el devenir de ser con los acontecimientos del entorno más próximo, entrecruzándose así elementos signados por la modernidad..

Este libro se publicó por primera vez en 1927, bajo el sello editorial Minerva que dirigía José Carlos Mariátegui. Es una obra desplegable que mide cerca de cinco metros. Toda su forma y contenido mantienen una postura ante la realidad, irrumpe con esta obra ante los paradigmas recurrentes en los entornos de la poesía latinoamericana.

Desde el título, Oquendo de Amat plantea una ruptura, une en él al número (5) con las palabras (metros de poemas) planteando una mirada alternativa ante lo que con anterioridad era el canon. La métrica es puesta allí en entredicho, y la lógica del poema estructurado adquiere aquí un sentido, no desde el verso que integra la métrica, sino

³⁰Para este estudio se utilizó la edición facsimilar reeditada en agosto de 2007 por la editorial universitaria de la Universidad Ricardo Palma, Lima.

desde la totalidad que subyace al compendio de una obra que es abordada con una temática específica. En cuanto a la condición estética de la forma en este poemario, Carlos German Belli afirma que:

La figura ya no se limita al texto. La inspiración no se interrumpe a esas alturas. La forma sobrepuja y se ramifica en el propio espacio, en el que se hace efectiva la presencia del volumen. Es la silueta del libro-acordeón, proyectada no caprichosamente, sino como lógica consecuencia, como muestra de identidad con el significado de la obra, producto de una coherente organización interna.

Este poemario se estructura en dos partes; una primera que contiene poemas fechados en 1923; y una segunda con poemas fechados en 1925. Las separa un “intermedio de 10 minutos” que, como sucedía en el cine y en el teatro, divide los actos en el espectáculo; conlleva por ende un significado alegórico.

Se combinan así géneros y se plantea la dicotomía acerca del lugar que le corresponde a la poesía en el ámbito de la modernidad. Los dieciocho poemas que conforman *5 metros de poemas* están concebidos a partir de la búsqueda de coherencia formal, relacionando distintos aspectos de la modernidad que se adscriben a la estética vanguardista y a la vida cotidiana que se encuentra en un vertiginoso cambio. En conjunto se puede encontrar una intención del autor por incluir el movimiento y la velocidad en la lectura de este poemario, y, a la vez, la vinculación de la imagen y el espacio como elementos característicos de los nuevos cambios que predominan. Este efecto cinematográfico permite relacionar el movimiento con la condición maquinal que exigen las nuevas dinámicas sociales.

5 metros... es un libro que empezó a escribirse casi desde la etapa de adolescencia de Oquendo, en el trasegar de una ciudad a otra, entre Puno y Lima y el descubrimiento de la estética vanguardista. El encuentro con Mariátegui en 1926 le permitió a Oquendo integrar el movimiento literario y cultural que se estaba conformando en la década del 20, encuentro que sería influyente para el devenir literario

e ideológico del poeta. En *Amauta* se publican los primeros poemas de Oquendo, los cuales se incluyeron posteriormente en la edición final de su poemario, también bajo la supervisión de Mariátegui quien publica en 1927 el libro completo.

Este libro, de evidente carácter vanguardista, ha sido centro de discusión acerca del lugar que le corresponde a Oquendo como pionero de una nueva experiencia. Por ello se le ha situado en distintas tendencias, el surrealismo es la más fuerte de ellas, comparte grupo con otros poetas surrealistas peruanos como César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Xavier Abril, César Vallejo, entre otros.

Aunque conoció París y Europa, lo hizo como trashumante, llevó el peso de su mortal enfermedad al final de su vida, no conoció –como muchos de sus contemporáneos tuvieron la oportunidad– el cenáculo vanguardista que rondaba las calles y los cafés de la ciudad luz, pero sí estuvo al tanto de los acontecimientos que allí se divulgaban.

Desde el primer poema, “Aldeanita”, la condición de nostalgia, arriba precisada, se hace notoria. El diminutivo que se encuentra en el título (Aldeanita) y a lo largo del poema (mañanita) brinda un marco de lectura que se aleja de la simple condición técnica, automatista. Este poema permite dirigir la mirada hacia la cotidianidad, a la oralidad, gracias al acercamiento coloquial que se hace aquí del lenguaje:³¹

Aldeanita de seda

ataré mi corazón
como una cinta a tus trenzas

Por que en una mañanita de carton

(a este bueno aventurero de emociones)

³¹Se transcriben aquí los poemas según la versión original, se conserva la ortografía del facsimilar.

Le diste el vaso de agua de tu cuerpo
y los dos reales de tus ojos nuevos

Este poema es la puerta de entrada a la etapa correspondiente a 1923. Allí se atisba la nostalgia ante el pasado en el espacio rural; el tiempo ejerce una misión especial allí, un eco se cruza entre paréntesis en la mitad del poema, un eco del presente que está dando cuenta de un momento del pasado. “La mañanita de carton” es un indicio del espacio y la condición social, pero también de la condición humana que estaba lejos de su estadio maquinal y su relación con la modernidad. Continúa con “Cuarto de los espejos”, segundo poema en el que Oquendo dirige una reflexión sobre el tiempo, pasando de la niñez a la juventud, entrelazando palabras en minúscula y mayúscula. Inicia remitiéndose a la noche:

En esta media noche
con rejas de aire
se ajitan las manos
Donde estará la puerta? Dónde estará la puerta?
y siempre nos damos de bruces
Con los espejos de la vida
Con los espejos de la muerte

ETERNA Juventud Vejez ETERNA

En esta estructura libre, Oquendo mira al tiempo con un tono nostálgico y dramático sobre su paso, como una vida que se despliega, como el libro, en distintas etapas. Combina la imagen de los espejos y el reflejo con la madera que crece y se tala. La sinergia que establece con el movimiento inicia su curso desde los saltos anacrónicos que formula desde distintas etapas de la vida. Es así como en el “Poema del manicomio” le brinda las líneas a la condición del trashumante, el hombre en este punto del poemario adquiere una condición de posible *personaje*. Una esperanza de novedad y

cambio ante lo ya vivido se instala en las últimas líneas, como un manifiesto de una nueva época que se abre paso desde el adentro hacia el afuera, enfrentando los miedos interiores con el espacio que se ocupa, la calle: “Pero hoy que mis ojos visten pantalones largos/ veo a la calle que está mendiga de pasos”. La forma escalonada de este poema también sugiere una forma de interpretación en la que las palabras se convierten en trazos de temporalidad, escalones que llevan a un nuevo escenario.

No es gratuito que desde el cuarto poema, “réclam”, se inicie el recorrido. El caminante, el flâneur, empieza su ronda por el espacio, la ciudad. En los poemas anteriores se despojó de su condición de lejanía y miedo, para sumergirse aquí en el asombro de un mundo que empieza la expansión ante sus ojos. Este poema urbano nombra los objetos y artefactos que han llegado con el siglo XX dándoles a la vez, en la estructura escalonada del poema, el carácter de movimiento al que se refieren en sus funciones, el perfume abre un álbum, el ascensor se desplaza verticalmente en uno de los bordes del poema:

Hoy la luna está de compras
Desde un tranvia
el sol como un pasajero
lee la ciudad

las esquinas
adelgazan a los viandantes
y el viento empuja
los coches de alquiler

Se botan programas de la luna
(se dará la tierra)
película deportiva pasada dos veces

L o s
o m
s u
p b
e l
r a
f n
u e
m r

e b

s a
de miradas internacionales
El policeman domestica la brisa
y el ruido de los clacksons ha puesto los vestidos azules

r
o
s
n
e
c
a

u
n

compró para la luna 5 metros de poemas

Lo transcribo aquí completo ya que en él se da el primer indicio en el poemario de la búsqueda lúdica y móvil que se plantea Oquendo. El tranvía, el pasajero, el coche, la película, el ascensor, son elementos que advierten un cambio y un asombro; en este poema se detalla al ser humano desde su función en esa maraña de hechos y circunstancia que la misma forma del poema trata de ilustrar.

La posición del poeta se la brinda la mirada, lo externo a él y las relaciones que se tejen en su entorno es lo que ahora dinamiza su poesía. “*réclam*” es anticipo para un “Intermedio de 10 minutos”. Este espacio abre la puerta para otra temporada de la vida del autor, los siguientes poemas se encuentran acompañados en la parte inferior de la página por el fechado 1925.

Esta segunda parte del libro, después del intermedio de 10 minutos (o de dos años, si atendemos a la alegoría que sugiere la fecha en el borde de sus páginas) continúa con los poemas “Compañera” y “Poema del mar y de ella”, en ellos vuelca su mirada nuevamente hacia el pasado. El tono vuelve a la melancolía, el transeúnte recuerda, pero integra a ese recuerdo algunos objetos que se cruzan con la descripción de la naturaleza, se trata de una escena romántica que se recuerda y se revive desde la modernidad, como en este fragmento de “Compañera”: “Tus dedos sí que sabían peinarse como nadie lo hizo/ mejor que los peluqueros expertos de los trasatlánticos/ ah y tus sonrisas maravillosas sombrillas para el calor/ tu que llevas prendido un cine en la mejilla”. La nostalgia se deja invadir por la novedad de lo advenedizo y la imbricación del futuro en la forma de recordar sobre el espacio son rumores internos del individuo que se vuelcan a la nueva relación entre hombre y máquina, pero la máquina en este caso se convierte en un vínculo de exaltación, una figura plausible para detallar la belleza.

El siguiente poema ocupa dos caras, lleva por título “film de los paisajes”. Lo define en uno de sus versos como un *poema acéntrico*. En este poema el presente vuelve a ser el enfoque principal de sus descripciones:

las nubes
son el escape de gas de automóviles invisibles

Todas las casas son cubos de flores

El paisaje de limón
y mi amada
quiere jugar al golf con él

Tocaremos un timbre
París habrá cambiado a Viena

Es notorio en este fragmento el acercamiento desde la descripción a una mirada cinematográfica del entorno. A lo largo de este poema se hace un recorrido por escenas surrealistas, oníricas, que enlazan objetos, sensaciones, lugares, cuestionamientos, hasta terminar en la frase (VEASE EL PRÓXIMO EPISODIO), Así determina una sensación de movimiento e inestabilidad a los referentes que se usan en el poema. El poema como artefacto adquiere así también la posibilidad de alternancia y libertad, en la que el lector es quien plantea la ruta a seguir

Los poemas “jardín” y “mar” que se leen en seguida, hacen un interesante recorrido por el paisaje, detallando dos espacios que han sido predominantes para la poesía en diversas latitudes. El uso del verbo en ellos es fundamental, ya que evidencian un proceso de transformación que se encuentra en auge. En “jardín” los verbos se encuentran en futuro, *volarán*, *crecerá*; manifestando con ellos los cambios que tendrá el paisaje, transgrediendo la noción de experiencia que se acuña a la poesía como transcripción de lo visto, de lo conocido, en este caso es la imaginación la que está exaltando el paisaje: LA LUNA CRECERÁ COMO UNA PLANTA, dice al cerrar este poema.

En “mar” el cambio de tiempos verbales también incide en su interpretación, demarcando una ruta en la que las acciones antes realizadas, anticipan hechos futuros y normas que deben tenerse en cuenta para proceder ante el pasado en el nuevo presente, por ello aparece aquí el cartel:

Comoreferente del lugar que ocupa la imagen en la modernidad, la norma surrealista es verso libre y el automatismo, sin embargo, aquí el autor está tomando prestado varios elementos de su entorno para desarrollar la descripción y el asombro que se encuentra elaborando en su trasegar urbano, cada poema explora la imaginación, el lenguaje y las temáticas sin considerar las técnicas del movimiento de vanguardia francés.

En la voz que constituye este conjunto de poemas también está presente la intención de describir, de ir de adentro hacia afuera, retornando, demostrando los cambios y las transformaciones que se dan en la condición humana. Ante el asombro permanente por la modernidad que aquí se percibe, se cruza una constante atención por la incidencia de estos nuevos “aparatos” en la vida cotidiana, en la comunicación y en la relación del ser humano con su entorno.

El espacio se revela en constante cambio, pero la memoria, la nostalgia, el retorno al pasado hace que se presente un contraste entre el presente moderno, y las costumbres que se mantienen vigentes y la forma de ver el mundo, la sensibilidad andina que irradia estos *5 metros de poemasse* hace notoria en la nostalgia recurrente, al denotar los cambios que se ciernen sobre el paisaje, como un escenario que se vuelve ajeno pero que adquiere su sentido en la evocación y el recuerdo.

Muestra de este locus de enunciación andino es el texto siguiente, “poema obsequio”, en el cual el tema del amor, con el tono nostálgico que le imprimían los poemas románticos, se acopla a una nueva época, deriva así en un texto que combina la sensibilidad del amor en medio de un paisaje en constante transformación; nombra los

objetos característicos de ese momento, haciéndolos participes de la condición humana. Demuestra así una alternancia entre el que observa, describe y siente, sin darle primacía a la máquina ni al artefacto, sino integrando ambos niveles. Ello se revela en el siguiente fragmento:

Mujer
Mapa de música claro de río fiesta de fruta

En tu ventana

Cuelgan enredaderas de los volantes de los automóviles
Y los expendedores disminuyen el precio de sus mercancías

La exaltación de la mujer pareciera hacer contraste con su espacio, la ventana, lugar que, en las tradiciones populares, es el punto donde los enamorados se intercambian dádivas; en esa ventana la modernidad ha llegado de golpe, en la figura de los automóviles y los expendedores, logrando una suerte de equilibrio y crítica entre lo que ocurre a la sensibilidad humana en el escenario de distorsión que propaga la máquina.

El espacio, lo interno y lo externo, lo público y lo privado, el pasado y el presente, la nostalgia y la esperanza, son puntos de acoplamiento que, desde la dualidad que manifiestan, se integran para formular un panorama alternativo de interpretación al que suscita el surrealismo desde los escenarios oníricos y automatistas.

En esta parte del poemario Oquendo de Amat hace un arriesgado salto temporal y geográfico, desplazándose a otra ciudad, desconocida para él, pero cercana por el imaginario de modernidad que se había desencadenado sobre ella. El poema se titula “new york”, y a la manera de un enfoque cinematográfico o collage de escenas características de este lugar, nombra diversos referentes clave de ese entorno, entre ellos: Coneyisland, Wall Street, la Underwood; y personajes que se vinculan con ese

sitio, posiblemente conocidos por la difusión del cine: Rodolfo Valentino, Mary Pickford y George Walsh.

El estilo de vida norteamericano se encuentra en auge y la influencia de su realidad se vincula a la cotidianidad de otros países, así como su intervención en la situación militar propiciada por las guerras mundiales, ubican a EEUU como centro del mundo. En uno de los fragmentos de este poema se puede leer lo siguiente:

CONEY ISLAND	WALL STREET
La lluvia es una moneda de afeitarse	La brisa dobla los tallos de los artistas de la Paramount
	El tráfico escribe una carta de vida
T	I M E
Los teléfonos son depósitos de licor	I S
	Diez corredores desnudos en la Underwood
	M O N E Y
28 piso	

En estas palabras se encuentra condensada una mirada hacia el exterior, referentes foráneos que se han insertado en la vida cotidiana y en las costumbres de los países del sur. Hace un llamado de atención sobre las nuevas formas de acceder a otras latitudes. Es una poesía que describe un lugar desconocido, pero presente en la realidad del Perú. “new york” es un poema que combina avisos, configura una coherencia desde la imagen, versos en cursiva, otros en mayúsculas, otros encerrados en recuadros, que se

integran para organizar un espacio imaginario que parece articular un nuevo estilo de vida.

Es interesante ver en este caso que las técnicas surrealistas son tomadas con una intención alternativa, diferente a la primacía que estas conllevaban en el cenáculo francés, el collage o la escritura automática subyacen como herramientas a las que se accede con el fin de darle al poema una estructura específica, pero en ninguno de los textos que ocupan los *5 metros de poemas* la técnica rebasa al tema o a la sensibilidad del individuo. Para el surrealismo la condición de artefacto creativo está determinada por la forma de composición literaria, así acude a las técnicas originadas por el sueño y la escritura automática, ello se contrapone con la forma de composición vanguardista elaborada por Oquendo de Amat, quien tiene un amplio despliegue experimental con la forma pero que no se aleja de la configuración de su sensibilidad que como peruano advierte al estar inmerso en un mundo en profundo desarrollo que se instala como un escenario desconocido sobre sus referentes de realidad.

Continuando con el despliegue de este libro, como una cinta cinematográfica pasamos a otros dos espacios, dos lugares que se cruzan ante la noción de lo público y lo privado, y la interferencia de la modernidad en ellos. Los poemas titulados “puerto” y “comedor”, sugieren la interpretación de estos sitios desde la marca impersonal que se teje ante ellos; hay un desplazamiento de la intimidad del individuo hacia lo público al considerar que la memoria que cada persona conserva de un lugar se encuentra ahora marcada por señas mediáticas, nombres, escenas de películas, marcas, etc. Contrastes que aquí se integran como elemento de interferencia entre la sensibilidad ante el paisaje como escenario de recuerdos y vivencias y la condición mediática que adquieren paulatinamente. Oquendo no quiere apartar de sus objetivos la mirada de incertidumbre ante estos cambios:

De una taberna
 un marinero
 saca de las botellas cintas proyectadas de infancia

Él es ahora Jack Brown que persigue al cow-boy
 y el silbido es un caballo de Arizona
 UN SUSPIRO DETRAS DE LA MAÑANA
 Y para que se ría
 la brisa trae

l o s c i n c o p é t a l o s d e u n a c a n c i ó n

La palabra MAÑANA, presente en este poema, se repite de manera frecuente en la mayoría de textos que conforman los *5 metros de poemas*, a la manera de un *leitmotiv*³² la mañana reaparece en sus páginas sugiriendo otra dicotomía que se puede integrar, una es la cercanía de esta palabra con la imagen de novedad, esperanza y comienzo de un nuevo momento, y, por otra la cercanía de esta con el espacio geográfico desde el que se está escribiendo, en los Andes la mañana implica un imaginario distinto desde las costumbres y tradiciones. Una atmósfera de naturaleza y paisajismo entre urbano y rural hace su aparición en los dieciocho poemas; se nombran árboles, plantas, pétalos, luna, brisas, nidos, relacionados con ascensores, automóviles, cintas fílmicas, teléfonos, tabernas, trasatlánticos, puentes, fábricas.

Estos artefactos y paisajes de la naturaleza y de la memoria se cruzan con los paisajes que se han instalado por otros medios, aquellos lugares desconocidos. En el poema “ambe eres”, juego de palabras que se refiere al nombre de un lugar y al carácter de una persona, el collage como técnica vuelve a emerger, teniendo en cuenta que esta reunión de retazos se remite a escenarios que han quedado instalados en la memoria y

³²Continuando con el parentesco con el arte cinematográfico, es interesante la apuesta que hace Oquendo por llevar estas estructuras a su libro. El leitmotiv es un término acuñado al séptimo arte, que significa asignar un significado a un contenido que se presenta con frecuencia en la obra, que debido a su recurrencia adquiere un carácter simbólico.

que por una serie de referentes aparecen dando un significado completo. En uno de los fragmentos de este poema dice lo siguiente:

Amberes
ES LA CIUDAD LÍRICA

ES LA CIUDAD ELÁSTICA

Es la ciudad sin distancias
las calles son tirantes de goma

Los niños en la primaria aprenden el problema de la ubicación
y así como ponerse el sombrero
(acto mecánico)
basta con estirar una esquina
para sentirse proyectado de la escuela a la puerta de las dulcerías

El paisaje urbano reaparece también como una ausencia, algo que se anhela pero que aún es impreciso, por ello Oquendo se plantea una serie de posibilidades para describir ese lugar desconocido. Plantea una forma de imaginación que adquiere su escenario en el paisaje subjetivo de una realidad posible. Amberes es en este caso el punto de encuentro entre algo que se ignora y que se anhela a la vez. El collage intenta integrar esas formas de reconocimiento de una ciudad imaginaria, que tiene también la forma de personaje famoso.

Como un salto anacrónico que va desde el paisaje urbano al interior del transeúnte, se continúa el despliegue del libro con los poemas “madre” y “campo”, juntos se internan en un espacio intimista que busca caracterizar algunos elementos de la memoria, cercanos a la infancia, que son observados desde la óptica de un presente que ya se ha transformado. El lenguaje plantea a la vez la combinación de nostalgia y ternura como dos entidades que se encuentran y se unen, remitiéndose a un pasado puro donde lo sencillo del paisaje se reflejaba en las cualidades del ser.

El surrealismo se manifiesta en la forma de la ensoñación, pero en este caso lo onírico no adquiere deformaciones subjetivas, sino un viaje en el que el recuerdo y el ensueño siguen el rastro de la sensibilidad poética.

El uso del tiempo también es fundamental, en “madre” nos hallamos en presente ante un instante que ha perdurado y se ha mantenido incólume, como en este ejemplo: “A tu lado el cariño se abre como una flor cuando pienso”, aquí el personaje es ensueño y por ello es un instante eterno que cruza ante nuestro sentidos como un fotograma, al que podemos volver. sin embargo, como una línea de tropiezos entre eventualidades adversas, inconexas, inarmónicas, el destello provocado por el ensueño pasa por la correspondencia con el entorno y el paisaje que rodea a cada aparición. Es por esto que en “campo” el tiempo está en pasado, porque la transformación inmensa que la modernidad ha tendido a su alrededor no admite la provocación de mantenerlo presente como a la madre: “Y el campo volteaba la cara a la ciudad”.

En el poema que cierra el libro se da un vuelco onírico, pretendiendo darle una circularidad al conjunto de poemas y una forma de retorno a su significado. El siguiente poema se titula “poema al lado del sueño”, en él los lugares se bifurcan aliándose a un solo referente: dinamizar lúdicamente un cierre onírico. El sueño es aquí otro lugar donde crecen árboles, lagos, y “pastan elefantes conojos de flor”; a diferencia de los demás poemas, en este se configura una suerte de escritura automática en la que se abandona a diversos usos temporales, a varias categorías gramaticales, desarrollando un universo de elementos adversos, que con atmósfera de absurdo se puede contemplar como una salida de escape en la que la memoria, la nostalgia, el paisaje se sumergen en el escenario intimista del ser, que en este punto ha llegado a ser parte de la transformación y un lugar más de su ausencia, lo onírico de quien sueña está conectado con su realidad, negando la evasión y aferrándose al presente que debe presenciar.

CAPÍTULO 4

La transculturación poética en *La tortuga ecuestre* de César Moro

4.1 César Moro

César Moro inició su recorrido literario en el escenario surrealista, integrándose al entorno cultural que estaba en auge en el París de los años de 1920. Sus búsquedas inician con la pintura, pasando por la danza, hasta llegar a la poesía. Es interesante detallar la forma cómo su poética fue integrándose a los parámetros inherentes al surrealismo hasta desembocar en una suerte de correspondencia con los poetas de la tradición poética latinoamericana, desde el contenido abordado.

La poesía de Moro tomó el aspecto formal del surrealismo, sus estructuras automáticas y oníricas, la yuxtaposición libre de imágenes, las técnicas pero mantuvo en la forma de desarrollar sus referentes una condición distinta a la postulada por los surrealistas franceses. Ello se manifiesta en la elaboración que hace del tema del amor en *La tortuga ecuestre*, ya que toma distancia de las concepciones que sobre este tema ha determinado el movimiento francés. Dicha controversia se analiza con ejemplos en el siguiente apartado.

La vanguardia y el entorno modernista brindaron a su poesía un conjunto de técnicas en las que se apoyaría para la construcción de su obra. Sin embargo, se genera también un cuestionamiento frente a la figura y a la función del poeta. Quizá es este uno de los cambios más significativos de la transculturación poética aquí desplegada; como ya se indicó, el poeta del siglo XIX en Latinoamérica estaba definido por un proyecto de nación que incidía en la forma y en los contenidos de su creación, su poesía influía en los aspectos políticos de su época, buscando nombrar a una colectividad, mientras que

para los poetas surrealistas latinoamericanos como César Moro, la individualidad y el reconocimiento de una identidad personal que deviene de los cambios históricos se afirma como una condición integral de su presente.

Moro desarrolla el locus de enunciación andino desde la oralidad, al querer encontrar una identidad férrea en la creación de otro yo –cambia de nombre y de lengua, escribe la mayoría de su obra en francés– denota una identidad sumergida de la que no puede desvincularse: su tradición, las voces de su pasado. Por ello es aún ambiguo designar a este poeta como creador surrealista bajo la misma óptica de la vanguardia francesa, ya que, como lo indica su obra, logró una autenticidad particular dentro de esta tendencia vanguardista que lo aparta notoriamente de sus pares. Para Moro la condición surrealista es vista como una condición vital.

Tanto en su primer poemario, *Le château de grisou*, como en su obra más sobresaliente *La tortuga ecuestre*, su estética está determinada por los rasgos sensoriales y visuales, como una permanencia de las intencionalidades simbólicas de los poetas modernistas, la alusión a elementos de la naturaleza y del ser humano, el tono exclamativo ante el desencanto, son puntos de inflexión que sugieren un acercamiento al desarrollo de una voz poética que va más allá de lo emotivo, automático y experimental.

4.2 La tortuga ecuestre

La tortuga ecuestre es su único poemario escrito en español durante 1938 y 1939, en una etapa en la que se consideraba que el surrealismo ya había cumplido con su labor y estaba en su declive. Pudo ser publicado hasta 1957, en Lima, gracias al trabajo de recopilación realizado por André Coyné.

Es escrito en México, tras haber realizado un conjunto de exposiciones surrealistas, y de haber entrado en discusión con algunos de los parámetros impuestos por Breton a las formas creativas del surrealismo, se desplaza hacia la elaboración de un universo poético intimista, en el que su condición sexual y su locus andino denotan un desplazamiento alternativo ante los elementos determinantes del surrealismo. Ello se evidencia en este poemario que contiene la fuerza personal, desbocada en la sensibilidad de su exploración íntima, lejos de querer corresponder a la técnica y a los juicios propiciados por el grupo al que pertenecía.

Los trece poemas que conforman este libro están distribuidos con la intención de preguntarse a sí mismo, de buscarse hasta lograr llegar al nombre que le pertenece, es un libro que puede leerse como un solo poema, se halla una suerte de conversación entre sus textos, conversación que tiene como objetivo, cuestionarse por el ser interior que se habita, el que duda y se escudriña buscando una respuesta. Se encuentran poemas que cuestionan y otros que responden, en ellos una voz constante se desplaza del dolor y el silencio hasta la musicalidad de un entorno que vuelve a ser habitado hasta aceptarse.

Comienza con el poema titulado “Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas”³³, con el que se despliega un primer acercamiento a la atmósfera temática que se recrea en la totalidad del texto, *el amor-pasión*. Allí el tono y las imágenes surrealistas configuran un escenario de interpretación, que brinda respuestas pero que a la vez rechaza el posible universo que en él se pueda contemplar. Son imágenes que subvierten y generan un choque en el lector:

Mientras la plaza se llena de humo y de paja y llueve algodón arroz agua
cebolla y vestigios de alta arqueología

³³Los poemas de *La tortuga ecuestre* aquí analizados, fueron tomados de la versión preparada y organizada por Ricardo Silva-Santisteban, publicada por el Instituto Nacional de Cultura, en Lima, 1980.

Una sartén dorada con un retrato de mi madre
Un banco de césped con tres estatuas de carbón
Ocho cuartillas de papel manuscritas en alemán
Algunos días de la semana en cartón con la nariz azul
Pelos de barba de diferentes presidentes de la república del Perú clavándose
como flechas de piedra en la calzada y produciendo un patriotismo
violento en los enfermos de la vejiga

Moro integra diversos escenarios de su vida y su realidad al universo creativo de *La tortuga ecuestre*, recrea un aire de azar, pero a la vez de composición temática elaborada que a lo largo de su desarrollo aparece como diálogo, monólogo, introspección, soliloquio, desarrollando así la condición de oralidad característica de su poética. La técnica surrealista, puesta aquí como mecanismo de escritura, se encuentra como una herramienta para llevar a cabo el tema y el universo que se ha planteado allí, pero no incide como elemento predominante y primordial del texto, como sí ocurre y caracteriza a la poesía surrealista de comienzos del siglo XX; Moro vincula su condición intimista, su lengua materna y se sumerge en una búsqueda personal en la que toda la experiencia literaria recibida anteriormente, entre Lima, París y México, se combina para crear una poesía sólida y tallada en su universo personal, ello es una respuesta también al parnaso surrealista de París, en un momento en el que se consideraba que el surrealismo había cumplido su ciclo y estaba desapareciendo.

Estos planteamientos se pueden analizar en los siguientes poemas, “El olor y la mirada”, “Un camino en medio de la tierra” y “A vista perdida”, en los cuales Moro se desplaza desde su condición humana más íntima, desde la piel y las entrañas al escenario exterior de su pasado y la geografía que lo ha acompañado. El onirismo como realidad que se entrelaza constantemente con el tiempo que lo acompaña, pasado y presente que se integra con una visión de mundo que se halla en descomposición y que inicia su proceso de recomposición. Esto se puede leer en este fragmento tomado del poema “Un camino de tierra en medio de la tierra”:

El sueño en la tormenta sirenas como relámpagos el alba incierta un camino
de tierra en medio de la tierra y nubes de tierra y tu frente se levanta
como un castillo de nieve y apaga el alba y el día se enciende y vuelve
la noche y fasces de tu pelo se interponen y azotan el rostro helado
de la noche

Para sembrar el mar de luces moribundas
Y que las plantas carnívoras no falten de alimento
Y crezcan ojos en las playas
Y las selvas despeinadas giman como gaviotas

En los siguientes poemas que conforman la totalidad del libro se advierte una búsqueda de asideros personales que dialogan con su espacio exterior. Se manifiesta esta intención en una serie de poemas escritos en segunda persona, a la manera de un entorno epístola, Moro brinda pautas que contrastan emocionalmente entre un recuerdo que se aferra y un presente que ya no está, el amor como vínculo constante que deja marcas en las formas de sentir y ver el mundo; sin alejarse de sus referentes vitales ni recaer en la exagerada composición intimista, Moro se busca en diversos escenarios, el lenguaje se hace maleable para el enfoque temático que se elabora y las técnicas surrealistas, en tanto herramientas oníricas, se mezclan con el recuerdo y la ensoñación. Esto se puede evidenciar, tomando un ejemplo entre varios, en este fragmento del poema “Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera”:

Apareces
La vida es cierta
El olor de la lluvia es cierto
La lluvia te hace nacer
Y golpear a mi puerta
Oh árbol
Y la ciudad el mar que navegaste
Y la noche se abren a tu paso
Y el corazón vuelve de lejos a asomarse
Hasta llegar a tu frente

Estos elementos compatibles con la tradición literaria, insistentes entre la posibilidad de ruptura y el descubrimiento de las dualidades experimentales que brinda el lenguaje, son el territorio por el que circulan los trece poemas de *La tortuga ecuestre*. Es el lenguaje en la oralidad que se desboca, el que resalta las posibilidades de descubrir una continuidad circular en el tiempo, el que permite el retorno y el cuestionamiento, pero también la aceptación de la condición que se vive. Tomo este fragmento de su poema “La vida escandalosa de César Moro” para referirme a estas referencias lingüísticas, transformadas bajo la experimentación:

Dispérsame en la lluvia o en la humareda de los torrentes que pasan
Al margen de la noche en que nos vemos tras el correr de nubes
Que se muestran a los ojos de los amantes que salen
De sus poderosos castillos de torres de sangre y de hielo
Teñir el hielo rasgar el salto de tardíos regresos

En *La tortuga ecuestre* subyace una búsqueda de identidad individual que no desconoce sus herencias, por ello se mezclan en él símbolos y ecos de una tradición conservada y una renovación surrealista que conversa con las técnicas impuestas. Esto se puede notar en el uso que hace de palabras que se han convertido en ícono del modernismo y el simbolismo: lluvia, noche, nubes, castillos, hielo; con la presencia de una subjetividad onírica. Un tono coloquial que desarrolla a lo largo de este poema, detalla el uso personal de la oralidad y una postura ante la realidad que puede ser transformada y subvertida dentro de las márgenes del lenguaje. Estos aspectos se demarcan como una pauta de lo que aún quedan por resolver en Moro y otros poetas surrealistas de su generación, que se entrelazan con el modernismo de su época, el ímpetu de la vanguardia y el susurro que han dejado las huellas de la tradición literaria en su camino.

Conclusiones

Las vanguardias se mezclaron con el devenir literario y cultural de este continente, dando como resultado una suerte de imitaciones y respuestas a los cambios que estaban alertando a la humanidad. El surrealismo sigue siendo reconocido como una vanguardia europea que inició su expansión en varios países del mundo a comienzos del siglo anterior. Su carácter de cenáculo hizo que se mantuviera un conjunto de parámetros para definir sus obras y los creadores y representantes de estas. Sin embargo, un cúmulo de poetas se integró a estas búsquedas vanguardistas desde otras representaciones distintas a las europeas. En América Latina el Perú fue uno de los países que mayor influencia tuvo de ello, siendo César Moro y Carlos Oquendo de Amat dos de sus más importantes exponentes.

Su condición de surrealistas tiene mucha inconsistencia al analizar sus obras y encontrar un conjunto de rasgos transformados que los identifican con esta tendencia, desde sus búsquedas formales hasta sus contenidos. *La tortuga ecuestre* y *5 metros de poemas*, consideradas como sus obras de vanguardia surrealista más importantes. Sin embargo, a lo largo de este análisis se pudo advertir y dilucidar una fuerte sinergia formal, técnica, con las ideas difundidas por el grupo liderado por Breton desde el plano formal y un notorio contraste de ello con el punto de vista y la sensibilidad alternativa que se teje

En los dos poemarios se evidencia un ímpetu de libertad creativa que se detalla como vanguardista. Estas dos obras fueron escritas en el mismo marco de contemporaneidad y por lo tanto se inscriben en escenarios de interpretación particulares en los que la sensibilidad de la época y el locus de enunciación de sus autores delimitan su desarrollo y composición. El análisis de la obra de dos poetas

vanguardistas peruanos de índole distinta por sus procesos; uno de los cuales se inscribió a las consideraciones estéticas dadas por el grupo francés y adopta a ese país y lengua como espacio de creación, y otro que proviene de un entorno de provincia y metrópoli latinoamericana que logra asimilar desde una óptica personal los paradigmas de la vanguardia que se encontraba en auge con los ecos de Europa. Este análisis brinda un panorama de los elementos más significativos del devenir de esta tendencia en el Perú, y sugiere algunos planteamientos sobre la forma en que fue transculturada la estética surrealista y la vanguardia al entorno literario de un país y dos autores.

Esta transculturación, entendida no solo como el traslado y la aceptación de unos bienes culturales sobre otros, sino como lo contempló Rama, a partir del choque, la resistencia y la respuesta a ese encuentro, se encuentra definida en estos dos poemarios y en las características vanguardistas que ellos contienen. *5 metros de poemas* y *La tortuga ecuestre* se vinculan al escenario vanguardista global, pero las define una condición de contraste con las intenciones estéticas de Europa, al determinarse desde el enfoque social y la condición humana que en ellos se desenvuelve, siendo una elaboración literaria que acontece con el advenimiento de la modernidad en Latinoamérica y el intercambio de ideas y proyectos globales que se propician en esa época.

Los dos poemarios son ejemplo del mayor grado de elaboración al que se llegó en el ámbito literario peruano ante la propagación de las vanguardias. En un momento en el que la influencia se estaba convirtiendo en una fácil ovación a lo foráneo, las búsquedas de estos dos poemarios giran en torno a la autenticidad de otro sujeto que aún desea reconocerse entre las diversidades que contempla.

Teniendo en cuenta las diferencias que detallan la composición de cada uno de estos poemarios y las condiciones vitales que definieron los procesos estéticos de

descubrimiento transitados por sus dos autores, se pueden hallar similitudes en su *transculturación poética*, ya que juntos determinan una mirada estética de un entorno que se está descubriendo y que se empieza a asimilar como propio gracias a las libertades que brinda la vanguardia; en ambos se detalla la nostalgia y la oralidad como elementos intrínsecos al locus de enunciación andino que determina a sus autores; el lenguaje se halla en el mismo tránsito de transformación que caracteriza al paisaje moderno que los asombra; la condición humana y el cuestionamiento por el devenir del ser se plantea como primordial en la poesía, adoptando la técnica como herramienta para elaborar estos sentidos. Los dos poemarios son piezas manifiestas de lo moderno, pero, sobre todo, de las inmensas posibilidades que empieza a brindar el lenguaje, fuera de las concepciones que generalizan.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos, *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Aramayo, Omar y Milla, Rodolfo, *Carlos Oquendo de Amat, cien años de poesía viva 1905-2005*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004, p. 121.
- Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética Tomo I*, Madrid, Gredos, 1970.
- Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética Tomo II*, Madrid, Gredos, 1970.
- Belli, Carlos Germán, “El surrealismo en el Perú”, en *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma, Bulzoni, 1993.
- Chueca, Luis Fernando, *Poesía vanguardista peruana*, (Tomo I y II), Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.
- Chang-Rodríguez, Eugenio, *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui*, Madrid, José PorrúaTuranzas, 1983.
- Cornejo-Polar, Antonio, *Escribir en el aire*, Lima, Centro de estudios literarios “Antonio Cornejo Polar”, Latinoamericana, 2003.
- , *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1973.
- De Llano Aymar, *Pasión y agonía, la escritura de José María Arguedas*, Argentina, Martín, Centro de estudios literarios “Antonio Cornejo Polar” (CELACP), 2004.
- Grünfeld, Mihai, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916 1935)*, Madrid, Hiperión, 1997.
- Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991.

- Lauer, Mirko, "La poesía vanguardista en el Perú", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1982.
- López Lenci, Yazmín, *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*, Lima, Horizonte, 1999.
- Mariátegui, José Carlos, *Mariátegui total*, tomo 1, Lima, Empresa Editora Amauta, 1994.
- , *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México, Era, 1996.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987.
- Poppel, Hubert, *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador Perú*, Bibliografía y Antología crítica, Madrid, Iberoamericana, 1999.
- Pellegrini, Aldo, *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, Buenos Aires, Argonauta, 1981.
- Quijano, Anibal, *Reencuentro y debate, una introducción a Mariátegui*, Lima, Mosca Azul, 1981.
- Rama Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1984.
- , *La Ciudad Letrada*, Santiago, Tajamar Editores, 2004.
- Silva-Santisteban, Ricardo, 2003, "Trayectoria poética y humana de César Moro", en *Revista Martín* No. 7 y 8, Homenaje a César Moro en el centenario de su nacimiento, Lima, Octubre de 2003, p. 54.
- Verani, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de cultura económica, 1986.
- Vallejo César, *Obra poética completa*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985.

-----, Poesía completa IV, Pontificia universidad católica del Perú, Lima, 1997.

Yurkievich, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Edhasa, 2002.

-----, *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996.

Obras literarias analizadas

Moro, César, *Obra poética, Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva Santisteban*, Lima, Instituto nacional de cultura, 1980.

Oquendo de Amat, Carlos, *5 metros de poemas*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2007.