

Marco Martos

Reflexión sobre la vanguardia y el surrealismo en el Perú

Desde sus comienzos la vanguardia europea fue acogida en Latinoamérica con genuino interés, pues se advertía que la literatura adquiriría una característica internacional, verdaderamente cosmopolita. No en vano algunos de los que serían los más caracterizados escritores nuestros en el siglo XX, Huidobro y Borges, la habían conocido de cerca en sus lugares de origen. Ambos consideraban como propias a las culturas europeas y ambos fueron contagiados –Huidobro más que Borges– por un deseo adánico de originalidad.

En el caso peruano, hubo un teórico, seguramente el más fino crítico de los años veinte, José Carlos Mariátegui, quien en numerosas ocasiones manifestó su conocimiento del arte moderno expresado en la vanguardia, y al mismo tiempo señaló que la poesía vanguardista europea correspondía a una realidad diferente a la nuestra y necesariamente en nuestras tierras tenía que dar frutos diferentes a los de allende. Corresponde a otro momento hacer el balance de las contribuciones de la revista *Amauta* a la difusión de la poesía de vanguardia. Contenté-

monos ahora con subrayar que Mariátegui auspició la difusión de una literatura de vanguardia, pues consideró que la vanguardia europea era claro síntoma y expresión crítica de la crisis del capitalismo y de la decadencia del orden burgués y que era posible en nuestros países asociarla a una vanguardia político-social. Sólo así se explica su parejo entusiasmo, su diligencia en organizar tanto a la vanguardia política como a la vanguardia literaria. En una ocasión escribió: "El futurismo, el dadaísmo, el cubismo son en las grandes urbes un fenómeno espontáneo, un producto genuino de la vida. El estilo nuevo de la poesía es cosmopolita y urbano. Es una moda que no encuentra aquí los elementos necesarios para aclimatarse." (En *Peruanicemos al Perú*. Lima: Biblioteca Amauta, 1970, p. 19). Sin embargo, la fina perspicacia de Mariátegui le permitió percibir el rasgo más importante de la vanguardia: su carácter internacional.

César Vallejo, poeta sin par pero al mismo tiempo acerado crítico, dijo en 1926 en *París-Favorable-Poema # 1* que la poesía nueva no debía ser la mera agregación de palabras y metáforas nuevas más o menos a la moda, sino una cuestión de fondo, de verdadera necesidad expresiva, ligada a la sustancia ideológica que empapa y justifica el uso de determinadas formas de lenguaje. Reclamaba, pues, una correspondencia entre una poesía nueva y una forma de pensar diferente, que debería ser propia de nuestros pueblos.

Una afirmación de Sonia Matalía, recogida por Raúl Bueno en un trabajo que se titula *Apuntaciones sobre el lenguaje de la vanguardia poética latinoamericana* (Lima: 1992), expresa una opinión que suscribimos en buena parte:

"Así, la vanguardia hispanoamericana aparece desdoblada: por un lado, una vanguardia que busca insertarse en el ámbito internacional, atenta a las transformaciones de los

movimientos europeos, que mantiene una actitud iconoclasta frente a la tradición literaria precedente; y por otro, una vanguardia, igualmente renovadora, aunque menos reconocida en su trayectoria rupturista que busca insertar el campo de su propuesta dentro del propio sistema hispanoamericano haciendo uso de sus propias fuentes y recursos y manteniendo una relación más relajada con la tradición inmediata como el Vallejo de *Trilce* y *Escalas melografiadas*.

Sin duda, como dice Bueno, el problema está en la expresión "relación relajada", pues lo que existe en los vanguardistas latinoamericanos es un proyecto de reconstrucción de la tradición nacional. En el caso de los futuristas italianos, por ejemplo, hay una total ruptura con el pasado y un deseo de avanzar hacia algo diferente. En el caso latinoamericano, se trata de modificar la tradición, de entender la cambiante actualidad, de entenderse a sí mismos. Además, en el terreno literario existía también aquello que en el lenguaje económico se llama "un desarrollo desigual y combinado".

Otro rasgo diferencial de la vanguardia latinoamericana, respecto de la europea, es que los referentes europeos, suelen ser lugares ideales abstractos, más próximos a la ciudad que al campo y más cercanos a ciudades irreales que concretas; en cambio, como lo subraya Bueno, los referentes de nuestra vanguardia son históricamente ubicables y están muchas veces signados por la actualidad. Un escritor paradigmático como Vallejo asocia su nombre en la escritura a Santiago de Chuco, Trujillo, Lima, España; y Neruda, conforme va avanzando en su producción literaria, cada vez hace más referencias a lugares concretos hasta culminar en un exuberante catálogo de topónimos en *Canto general* de 1950. También Parra del Riego en su "Polirritmo dinámico a Gradín, jugador de fútbol" rendirá homenaje a una realidad inmediata y palpable. Una explicación

general sobre este asunto, que no se ha intentado hasta ahora cabalmente, es que en nuestros países, hasta años relativamente cercanos, la poesía y la novela en particular, y la literatura en general, cumplían los roles comunicadores que tenían en la antigüedad, daban noticia, información de lo que ocurría en la sociedad y reemplazaban de un modo cierto a unas no desarrolladas ciencias sociales. Un método de conocimiento de la realidad ha sido, hasta finales de la década del sesenta, el desmenuzamiento de las obras literarias. El caso de José María Arguedas, enfrentado en cierto modo a los científicos sociales en 1965, es bastante próximo. Este rasgo, el tener referentes reales y no ideales, lo comparte la vanguardia latinoamericana con todo tipo de literatura producida en nuestros países.

Otra característica latinoamericana es que los poetas nuestros hacen uso bastante libre de los recursos de vanguardia, por lo que resulta muy difícil clasificarlos como adherentes a un determinado movimiento. En América Latina hubo movimientos vanguardistas como el ultraísmo de Argentina, el creacionismo en Chile, el estridentismo en México, y en el Perú un poeta, que según difundida opinión equivale a un ismo, César Vallejo. Pero al lado de todos ellos hubo una actividad de vanguardia, de casi imposible clasificación.

Históricamente nuestro primer poeta vanguardista es Alberto Hidalgo, tanto en su *Arenga lírica al emperador de Alemania y otros poemas* (1916), como en su *Panoplia lírica* (1917). Como lo dijo en su momento Luis Monguió en *La poesía posmodernista peruana* (México: FCE, 1954), lo más saltante de esos textos es el inmoderado afán de un joven de llamar la atención con un elogio de la guerra y de la Alemania de Guillermo II, que iba a molestar a muchos en un país tradicionalmente francófilo. Marinetti estaba detrás del joven lírico arequipeño: "Los cañones derrumban las viejas catedrales / que han visto tantos años pasar, / los recintos del Arte, los

grandes monumentos, / los castillos rodeados por fuentes de cristal, / porque los hombres nuevos despreciamos lo antiguo; porque concientemente queremos dominar / sobre las artes viejas retóricas y rancias, / cantando los misterios de la electricidad./”

Sabido es que la vanguardia peruana sería inimaginable sin el libro *Trilce* (1922) de César Vallejo. Sin ese texto, no solamente nuestra vanguardia, sino nuestra literatura en el siglo XX sería más pobre. El libro convoca la atención de especialistas y lectores. Se ha desentrañado el sentido más secreto de cada uno de los vocablos, se han ensayado disímiles interpretaciones de cada uno de los poemas, y sin embargo, esta poesía no se entrega fácilmente a la voracidad de sus lectores, los atrae y los rechaza al mismo tiempo. Al lado de *Trilce* los poemas de Alberto Hidalgo —cuyos méritos de iniciador están suficientemente salvaguardados— son juegos de niños, están llenos de ingenuidad y dichterios.

La vanguardia peruana tuvo en la década del veinte una gran autonomía si recordamos que pertenecen a ella también los *Cinco metros de poemas* (1927) de Carlos Oquendo de Amat, *La casa de cartón* de Martín Adán y las revistas *Amauta* (1926-1930), *Boletín Titikaka* (1926-1931), *Poliedro* (1926) y *Trampolín-Timonel-Rascacielos-Hangar* (1926-1927). Pero en los comienzos de los años treinta la primera vanguardia casi había terminado su ciclo. Desaparecido de escena Mariátegui y ausente Oquendo, cada uno de los antiguos vanguardistas tomó su propio camino. Vallejo y Adán, los más originales, dieron obras diferenciadas y que convocan la atención hoy día, aunque la vanguardia quedó en ellos como un sedimento.

Nos referiremos ahora a la relación de la literatura vanguardista con el surrealismo en el Perú. Sabemos bien que la obra de algunos poetas que nos son muy queridos, sería inexplicable sin la existencia del surrealismo. Esperamos que

no se juzgue exclusivamente una afición a las paradojas señalar que Vallejo, vanguardista excepcional, si nos atenemos a lo que escribió, y no a lo que otros dicen, no solamente jamás fue un surrealista en el estricto sentido del término, sino que atacó frontalmente a la estética y a la práctica política surrealistas. ¿Y Westphalen? En sus escasas y celebradas apariciones públicas de los últimos años, cada vez que se le ha preguntado ha negado ser surrealista, lo que justifica por lo menos una meditación. El propio César Moro, que fue sin duda un gonfalonero del surrealismo, se apartó de André Breton en los últimos años de su vida. Por una vez cabe coincidir con André Coyné cuando escribe en *César Moro* (Lima: 1956, p. 27):

“Ya es tiempo de examinar las relaciones de Moro con el movimiento superrealista o surrealista, conforme se lo quiera llamar. No sé si afirmar que se ha hablado demasiado de surrealismo con respecto a César o, al contrario, no se ha hablado ni se hablará lo suficiente. Demasiado cuando tratan de encerrarlo en una escuela, de limitarlo a una doctrina, señalándolo para siempre con un mote despectivo o ingenuamente admirativo, en ambos casos desconociendo a la persona, esencialmente libre, por cualquier razón social, falta de contenido verdadero; lo dicho hasta ahora creo que basta para descalificar de antemano toda interpretación formalista, viniera de los amantes o de los adversarios del surrealismo”.

“Pero también es cierto que, en otro sentido, no se ha estimado debidamente el surrealismo de Moro; él era naturalmente surrealista en el sentido vital, existencial dirían algunos, de la palabra -algo que deslumbraba cuando se le empezaba a conocer y más aún cuando se le iba conociendo día tras día; sospecho que pocos hombres ha habido, y pocos habrá tan sin quererlo surrealistas, así como lo fueron Gérald de Nerval o Lewis Carrol, varios decenios antes de

que se hablara de surrealismo, y así como lo serán, tal vez, algunos de nuestros nietos, si es que llegáramos a tenerlos, cuando el vocablo haya degenerado o sólo se encuentre en manuales de historia literaria- surrealista (Nerval decía supernaturalista) a la hora de levantarse, a la hora de amar, o de soñar, por la calle, no simplemente a la hora de coger la pluma o el pincel, como tantos falsarios en pos de renombre”.

Cuando Moro conoce el surrealismo lo considera como el único movimiento de la época capaz de llevar la existencia humana hasta el máximo grado de incandescencia. No trataba de producir obras capaces de rivalizar contra la madre naturaleza, como fue el propósito declarado de su no bien querido Vicente Huidobro, sino de experimentar, como decía el apotegma surrealista, por medio de un lenguaje destinado a expresar el funcionamiento real del pensamiento, fuera de cualquier control o razón, de cualquier preocupación estética o moral, ciertas posibilidades mal o nada exploradas del espíritu.

Moro fue, al mismo tiempo, como lo señaló Coyné en 1992 en “César Moro; surrealismo y poesía” (En *Avatares del surrealismo en el Perú*. Lima: Universidad Católica, 1992, p. 193) alguien que tuvo en un periodo determinado relaciones muy intensas y al mismo tiempo evasivas con los surrealistas franceses. En aquello que tenía alta temperatura emotiva se daba muy intenso, pero no era un asiduo de las reuniones. Tenía un dominio privado, el de sus amores y amistades en el que no entraban los surrealistas. Podría decirse, resumiendo la cuestión, que Moro fue intensamente surrealista en cuanto a visión del mundo, pero estaba muy lejos de compartir el espíritu de capilla, la seriedad de los debates.

Moro en su escritura no solamente llevó al papel la voz de los otros, sino que se propuso ser otro, como quería Rimbaud,

y lo fue ciertamente. Dejó de ser Alfredo Quipez Asín y pasó a ser aquello que eligió, César Moro, alguien que es, en el sentido simbólico, su propio padre. Y ese Moro, peruano hasta la médula, porque esta fue la sociedad que odiaba, pero la única que conocía profundamente, escogió escribir en una lengua ajena, la francesa, que amaba desde su corta edad. Tamaña hazaña, escribir en un idioma que no es la lengua madre, no ha sido suficientemente subrayada pero hermana a Moro con alguien con quien casi nada compartía, José María Arguedas. Si Moro viviera seguramente se sorprendería de la comparación, pero tal vez le llamaría más la atención, hasta el punto de sacarlo de quicio, si supiese que reputados críticos y poetas han considerado a *Trilce* de César Vallejo como un libro surrealista.

Los avatares surrealistas de Vallejo empezaron en 1959, con la intervención de Saúl Yurkievich en el simposio organizado por la Universidad de Córdoba. Allí, como se documenta en *Aula Vallejo* Nº 2-3-4, p. 175, Yurkievich sostuvo que no importan hoy las disensiones entre las escuelas como el ultraísmo, dadaísmo, creacionismo, etc., porque todas se reducen a matices diferentes que pertenecen al movimiento contemporáneo: el elogicismo surrealista. Escribe: "A cierta distancia desde la aparición de estas doctrinas literarias, podemos decir que todas coinciden en sus fundamentos y que el tronco común que las hermana puede muy bien llamarse surrealismo".

Extender el término "surrealismo" a todas las escuelas de vanguardia nos parece excesivo. En todo caso se amerita una discusión mayor. Lo que sí es cierto es que la vanguardia desemboca en el surrealismo y que existen vasos comunicantes entre todos los ismos anteriores y el surrealismo.

También André Coyné, a través de sus intervenciones en el simposio de la Universidad de Córdoba de 1967, reproducidas en *Aula Vallejo* Nº 8-9-10, pp. 171-225, ampliadas en la *Revista*

Iberoamericana N° 71, pp. 245-301, ha contribuido a difundir una posible relación entre Vallejo y el surrealismo. Sostiene que el surrealismo nació en plena guerra, con el encuentro entre Breton y Soupault primero y con Aragón después; añade que los textos surrealistas primigenios se empezaron a publicar en 1919 en la revista *Littérature*. Vallejo sólo a partir de 1920 empieza a escribir los textos que integrarían *Trilce*. Pero el argumento es mucho más sutil de lo que parece. Coyné está tan interesado en vincular a Vallejo con el surrealismo que considera que el surrealismo en 1971 estaba tan vivo como antes y como el movimiento se propuso no ser un ismo o una escuela literaria, sino una liberación del lenguaje, toda experimentación está signada por el surrealismo. Vallejo consideró —equivocándose a nuestro juicio y por supuesto en el de Coyné— en su *Autopsia del surrealismo* que el movimiento no era tan valioso como se suponía. Coyné califica a ese documento como la página más lamentable que Vallejo publicó. Por supuesto que Coyné puede pensar lo que quiera de los textos de Vallejo, pero obviamente, no puede hacerle decir lo contrario de lo que dijo. Ocurre que en su práctica política algunas veces los surrealistas quisieron tener una flexibilidad mágica al margen de los conflictos humanos, o se declararon “irresponsables” de lo que escribían y en ese sentido mal pueden hermanarse con Vallejo en una visión del mundo compartida.

También Carlos Germán Belli, en la *Revista Iberoamericana*, N° 71 (México: 1970, pp. 159-174), relaciona a Vallejo con el surrealismo. Dice que en *Trilce* todavía se persiste en detectar influencias surrealistas “a pesar de que esta escuela nació formalmente dos años después”, lo cual no le impide concluir su artículo diciendo que Vallejo, aunque vivió de espaldas al amor loco, al azar objetivo, al humor negro, “él con su vida y su obra inusitadas es la más alta encarnación en la literatura contemporánea del justo anhelo de los surrealistas, a

quienes paradójicamente se apresuró a extenderles en forma prematura la correspondiente partida de defunción". Pero Vallejo escribió en 1929 que el material más elemental y simple del poema es, en último análisis, la palabra (véase *Aula Vallejo* N^o 5-6-7, p. 69). Y antes, en 1926, al criticar varios ismos dijo: "Hacedores de imágenes, devolved la palabra a los hombres" (véase *Aula Vallejo* N^o 1, p. 27).

En la poesía peruana del siglo XX, Xavier Abril es un claro representante de lo que genéricamente se llama modernidad y que no es otra cosa que incrustar un desafortado trabajo de innovación dentro de la poderosa corriente de la tradición. Es cierto que la circunstancia vital de haber vivido el debate de las vanguardias en Europa le facilitó un acercamiento a esa forma de escritura, pero es verdad también que tenía desde sus inicios un respeto y un conocimiento de la milenaria tradición castellana. Así se explica *Hollywood*, su primer libro (Madrid: 1931). El título del libro obviamente hace referencia a la capital del celuloide, pero al mismo tiempo a la urbe moderna, distinta del París versallesco con que soñaban tanto Rubén Darío como sus congéneres. Allí, en esos poemas y textos de humor, la actitud es nueva, la exaltación de la calle, el deseo de ser *jockey* profesional o jinete en pelo de las ideas, pero en muchas ocasiones la forma es reposada, de un ritmo elemental de sístole o diástole, como la de algunos escritores españoles, Azorín, por ejemplo, ya cuajado en esos días. Junto a ello, como se dice en ese texto, el *menage*, la taquicardia, el temblor, el *pathos*, el terror al espacio. En *Hollywood*, como en sus dos libros siguientes, *Difícil trabajo* (Madrid: 1935) y *Descubrimiento del alba* (Lima: 1937), Abril no muestra experimentos, poemas en agraz. Sin excepción posible todos los escritos de esta década, los únicos que hasta un año antes de su muerte, en lo que respecta a poesía, tuvieron forma de libro, merecen ser considerados en cualquier antología de la poesía peruana o

latinoamericana. Extremado elogio éste que ni siquiera de nuestro más grande escritor César Vallejo puede hacerse, aunque sí probablemente de los otros dos grandes poetas vinculados con el surrealismo en el Perú: César Moro y Emilio Adolfo Westphalen.

Rastreando en las preferencias literarias de Abril, no a través de frases volanderas dichas en entrevistas o en artículos periodísticos, sino en los numerosos estudios que dedicó a unos cuantos poetas podemos encontrar algunas claves para el conocimiento de su propia poesía. Desde una presencia muy fuerte del inconsciente, fruto de una necesidad expresiva íntima y de un conocimiento de primera mano de la vanguardia y del surrealismo y, sin duda, del psicoanálisis, Abril extiende su interés hacia poetas cuya característica principal es el rigor intelectual, de emoción, pero de férreo control de la palabra. En la tradición española, el arcipreste de Hita y Jorge Manrique, citados en *Descubrimiento del alba*, y luego dos poetas del siglo XVII, Quevedo y Góngora; en la poesía francesa, Mallarmé por encima de todos y los surrealistas. En la poesía del Perú las preferencias de Abril son Vallejo y Eguren.

Hay, pues, un aire de familiaridad entre Abril y los poetas que admira y que es seguramente la mejor característica de la poesía del siglo XX, lo que podemos llamar la emoción bajo control. Abril en la poesía peruana es el justo medio entre Vallejo y Eguren y puede trazarse una línea de correspondencias entre los tres. Así, por ejemplo, el poema *Xavier Abril ha muerto*, emblemático ciertamente, muestra de un lado el conocimiento de la tradición reciente en esos momentos, la surrealista de *Najda* o *L'amour fou* de Breton y los elementos oníricos o de humor característicos de buena parte de su producción, pero evidencia también la misma actitud esquizoide de Vallejo en *Piedra negra sobre piedra blanca*, aquel poema que empieza: "Me moriré en París con aguacero". Abril se desdobra y ríe.

Vallejo se desdobra y sufre. De la misma manera en *Retorno a lo perdido*, uno de los excelentes textos de *Descubrimiento del alba*, Abril evoca al primer Vallejo, al de las canciones del hogar de *Los heraldos negros*. El poema es de una contenida emoción. No hay una sola palabra de más. Integra en sólo ocho líneas todo el universo familiar, lo que puede llamarse el amor filial.

La alquimia verbal, la tradición en la que se inscribe Abril es, resumiendo, aquella que viene de Vallejo y Breton, de Quevedo y Manrique, de Mallarmé y Eguren. No otra cosa hizo Rubén Darío: mezcló una poderosa tradición y dio una quintaesencia nueva. Abril, surrealista en sus comienzos, nítido surrealista, recoge lo que podemos llamar con C.M. Bowra, la herencia del simbolismo, y a través de esa alianza verbal se relaciona con la tradición de todos los tiempos. Y esta es la mejor línea de la poesía del siglo XX, la que parece contemporánea con la poesía de cualquier poeta de cualquier otra época. Por eso de Abril puede decirse lo mismo que él escribió de José María Eguren: "Estás Eguren, / siempre con la i de viaje; / volverás a confundirte / entre las figuras que cantaste, / en lo que nunca dijiste, / callado de abrumarte. / ¡Yo sé que estás Eguren en la corriente que jamás nombraste!"

No necesita el lector saber nada de Abril para deslumbrarse con los poemas que escribió. Y esto es probablemente lo mejor que pueda decirse de un poeta.

Nuestro querido poeta Emilio Adolfo Westphalen ha negado en numerosas ocasiones su pertenencia al surrealismo. Como a Vallejo, no se le puede cambiar lo que dice, pero sí darle una temporalidad. El Westphalen de hoy día no considera que el rótulo de surrealista conviene a su actitud literaria. No podemos desconocer, sin embargo, su contribución a la primera exposición surrealista en el Perú en 1935, tampoco su colaboración con Moro en el texto *Huidobro o el obispo embotellado* escrito contra el poeta Vicente Huidobro, o su participación en

la revista *El uso de la palabra*, signos exteriores de filiación surrealista. Distinguimos en él una militancia de una filiación. Nunca fue un militante, pero sí fue permeable al credo surrealista. No tenía aficiones de liderazgo y se acomodaba a los ocasionales dictados de Moro, pero, además, aunque sería inexplicable sin el surrealismo, no se agota en el movimiento. También en él existe la poderosa influencia de la tradición española de San Juan de la Cruz y de Teresa de Ávila.

Junto a estos poetas hay otro alto y emblemático, que pidió que abriéramos su libro como quien pela una fruta: Carlos Oquendo de Amat. Sus *Cinco metros de poemas* son el resumen de la vanguardia peruana asumida a plenitud. Constituyen también algo de lo mejor de la poesía latinoamericana del siglo XX. Eso sólo bastaría para aplaudir el aclimatamiento del surrealismo en el Perú. Surrealistas casi no hay hoy día en América Latina, pero todos seríamos menos sin esa radical búsqueda de la libertad que trajo André Breton en la palabra y la actitud de César Moro, en el verbo límpido de Carlos Oquendo de Amat.