Arqueologías poéticas: México y Perú

Rodrigo García de la Sienra
Roberto Cruz Arzabal
(Coordinadores)

Colección Libros del Ocelote

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto
para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales.
Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios
mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra
y su(s) autor(es).
Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana
para cualquier uso comercial.
La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido
de la obra será responsable por las acciones legales que genere
e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación
que surja conforme a la legislación aplicable.

Arqueologías poéticas: México y Perú. Procesos literarios en contraste

Rodrigo García de la Sienra
Roberto Cruz Arzabal
(Coordinadores)

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Martín Gerardo Aguilar Sánchez
RECTOR

Arturo Aguilar Ye
SECRETARIO ACADÉMICO

Lizbeth Margarita Viveros Cancino
SECRETARIA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Jaqueline del Carmen Jongitud Zamora
SECRETARIA DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Agustín del Moral Tejeda
DIRECTOR EDITORIAL

Roberto Zenteno Cuevas
DIRECTOR GENERAL DE INVESTIGACIONES

Martha Elena Munguía Zatarain
DIRECTORA PROVISIONAL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS

Claudia Elisa Gidi Blanchet
COORDINADORA DE LA COLECCIÓN

Arqueologías poéticas: México y Perú. Procesos literarios en contraste

Rodrigo García de la Sienra
Roberto Cruz Arzabal
(Coordinadores)

Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Colección Libros del Ocelote

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias
Universidad Veracruzana

Diseño y formación de la colección: Porfirio Castañeda Nevárez

Clasificación LC:	PQ7119 A76 2026
Clasif. Dewey:	860.9972
Título:	Arqueologías poéticas: México y Perú: Procesos literarios en contraste / Rodrigo García de la Sienra, Roberto Cruz Arzabal (coordinadores).
Edición:	Primera edición.
Pie de imprenta:	Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, Dirección Editorial : Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 2026.
Descripción física:	307 páginas : ilustraciones ; 20 cm.
Serie:	(Colección Libros del Ocelote)
Nota:	Incluye bibliografías.
ISBN:	9789689735656
Materias:	Literatura mexicana--Historia y crítica. Literatura peruana--Historia y crítica. Literatura comparada--Mexicana y peruana. Literatura comparada--Peruana y mexicana.
Autores relacionados:	García de la Sienra, Rodrigo. Cruz Arzabal, Roberto.
	DGBUV 2026/06

Primera edición, 28 de enero de 2026.

D. R. © Universidad Veracruzana
Dirección Editorial
Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000
Xalapa, Veracruz, México
Tels. 228 818 59 80; 228 818 13 88
direccioneditorial@uv.mx
https//www.uv.mx/editorial

ISBN: 978-968-9735-65-6
DOI: 10.25009/uv.9735656

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Libros del Ocelote es una Colección que busca ser un espacio de discusión con las tradiciones teórico-críticas generadas en Latinoamérica. El Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana toma la responsabilidad de dar continuidad a esta larga historia de búsquedas y análisis, recogiendo las nuevas aportaciones que contribuyan al enriquecimiento de los debates con perspectiva histórica y con sólidos sustentos teóricos. En esta medida, la Colección Libros del Ocelote se propone ser memoria y renovación de los saberes sobre nuestro quehacer teórico y crítico en el campo de la literatura.

Introducción

Este libro resulta de los trabajos de un seminario internacional que, a lo largo de más de un año, se reunió en el marco de la Cátedra de Excelencia José Martí de la Universidad Veracruzana. Aunque el seminario concluyó con la realización de un coloquio en modalidad virtual, este volumen no está conformado por las actas de ese evento, ni tampoco por un conjunto de trabajos misceláneos. Más bien, estamos convencidos de que este libro ofrece al lector una reflexión orgánicamente integrada, en la que sin duda se perciben las reverberaciones de ese diálogo vivo, aunque todavía incipiente, que fue el seminario que estuvo en su origen.

El título del volumen conlleva una serie de implicaciones metodológicas que conviene desarrollar de inicio. Cabe aclarar que la alusión a la arqueología no es, como podría pensarse, una referencia a las propuestas de Michel Foucault, si bien no tenemos motivo para recusar la innegable influencia que ese filósofo ha tenido en el campo de las humanidades en general, y de los estudios latinoamericanos en particular. La arqueología remite aquí, antes que nada, a una forma de relacionarse con el pasado y con la tradición; a una modalidad de exploración gracias a la cual, desde la inquietud del presente, nuestras sociedades han

logrado –y buscan todavía– atisbar una imagen de su propio pasado que, como la ruina, aparece incompleta, como un enigma que incita a reconstruir el sentido a partir de los vacíos y los faltantes: a tejer un vínculo que trascienda ese quebranto –que, intuimos, es el nuestro–, es decir, a forjar una tradición mediante un trabajo crítico a partir del *resto y la huella*.

La tradición se constituye así, no como la transmisión de un origen que sería plenitud imaginaria, sino como la reiteración del gesto por el cual bordamos con el hilo frágil que nos une a un pasado inasible y problemático. Y si esa arqueología es poética, es porque hay quienes marcan la pauta al pensar poéticamente ese vínculo, abriendo un entramado de sendas y caminos de los que aquí aspiramos a esbozar una modesta cartografía. Pero también porque la poética, como esfera que conduce la reflexión, busca dar otra forma a la arquitectura, no sólo de las obras y los géneros, sino de conjuntos históricos todavía más vastos. Al mismo tiempo, lo es porque su ámbito no es solamente el de la constatación de lo aparente, sino también el de la imaginación vuelta hacia el pasado. Al igual que la estratigrafía, y al igual que los poetas y críticos con los que dialogan los capítulos de este libro, las arqueologías poéticas buscan cartografiar el tiempo, describir sus complejas secuencias, pensar nuestra literatura como un *proceso*.

Cuando hablamos de proceso literario, sin duda tenemos en mente el gesto programático de quienes participa-

ron en aquel célebre libro coordinado por Ana Pizarro que lleva por título precisamente *La literatura latinoamericana como proceso*. Pues, como lo exhibe el subtítulo de este trabajo, nuestra intención ha sido pensar el proceso literario desde la óptica de un comparatismo contrastivo como el que se planteara en aquel señero volumen. En ese sentido, México y Perú no (sólo) remiten a las respectivas entidades nacionales como las conocemos desde el siglo XIX hasta la actualidad, sino a dos grandes áreas culturales que han tenido un proceso histórico con fuertes paralelismos y en muchos sentidos análogo, y en esa medida resultan particularmente propicias para la realización de un contraste comparativo. Dos entidades que durante el coloniaje fueron organizadas administrativamente como los principales y más antiguos virreinatos españoles en América, y que en esa medida comparten múltiples rasgos, aunque también manifiestan diferencias sumamente significativas.

Pero nuestra idea de proceso literario busca también atender el llamado que nos hiciera Antonio Cornejo Polar en esa magistral lección historiográfica y hermenéutica que es *La formación de la tradición literaria en el Perú*. No debe sorprender, entonces, que en los primeros capítulos de este libro aparezca la figura tutelar de José Carlos Mariátegui, ese notable pensador del proceso literario peruano (pero también indoamericano, latinoamericano, y en suma, de Nuestra América), cuyo *gesto* historiográfico es

reivindicado por el propio Cornejo Polar y por otros tantos tejedores de nuestra tradición poético-arqueológica.

Como lo muestra Carlos García Bedoya en "El cronotopo de Mariátegui. Del lado de acá: México, clave del porvenir de la América India", para el Amauta el espejo mexicano resultaba de particular importancia, precisamente en la medida en la que México conformaba, junto con el Perú, el corazón de *Indoamérica*. El cronotopo de Mariátegui no es una mera coordenada espaciotemporal (correspondiente a la situación del Perú en la década de 1920), sino una noción que busca dar cuenta de una auténtica encrucijada histórica: del umbral que se abría para que ambas naciones dejaran de ser una proyección imaginaria de los respectivos estados criollos oligárquicos, y para que por fin el sustrato indígena ocupara el rango determinante que debía tener en el proceso formativo de la gran nación indoamericana.

Comprender ese proceso formativo no sólo implicaba identificar las contradicciones del presente (como por ejemplo la existencia de esos Estados sin nación) con base en el análisis del pasado y su herencia (colonial), sino sobre todo pensar, en el instante crítico de su posibilidad, las líneas de desarrollo futuro; es decir, vislumbrar la viabilidad de una integración efectiva, *orgánica*, del conglomerado multinacional de Nuestra América. Para Mariátegui, la revolución mexicana, y en particular el momento vasconcelista que se vivió durante el régimen de Obregón,

representó la cristalización de ese instante crítico, aun cuando, como el propio Amauta lo constatara, el curso de los acontecimientos no tardó en ensombrecer ese atisbo bajo el oscuro manto de una nueva oligocracia que traicionó al sustrato indígena-popular, reduciéndolo a un afiche propagandístico con fines de legitimación.

García Bedoya enfatiza cómo para Mariátegui las formas artísticas y literarias constituían un ámbito de observación privilegiado de estos fenómenos, y cómo es en ese contexto que se inscribe la inquietud del Amauta acerca de las expresiones genéricas y las corrientes artísticas. Pues, mientras que los géneros, como por ejemplo la novela, pueden ser considerados la expresión de una condición sociohistórica (así sea mediante la comprobación de su ausencia o de su falta de consolidación), las corrientes artísticas representan la aguja que marca la dirección de los flujos históricos y apunta hacia los horizontes de posibilidad que aquellos conllevan. En esa medida, tanto los géneros como las corrientes ofrecen una guía para explorar las zonas en las que los estratos profundos de la cultura pueden confluir con la vanguardia y, eventualmente, desembocar en una genuina transformación social. Así, tanto la ausencia de novela en la América colonial como la insuficiencia de su desarrollo en el contexto de los incipientes estados nacionales constituirían, al mismo tiempo, un síntoma de la falta de integración orgánica de la nación y un vislumbre de su posibilidad.

En su texto, "Proceso literario y literaturas no-orgánicamente nacionales. Apuntes críticos sobre el proceso de la novela en América", Rodrigo García de la Sienra toma como punto de partida el diagnóstico mariateguiano sobre la sintomática ausencia de novela en el contexto colonial, desde el punto de vista del proceso histórico americano. Con base en criterios histórico-filosóficos que retoma de autores como García Gual, Lukács, Bajtín y Beltrán Almería, García de la Sienra perfila una somera caracterización de la novela que lo lleva a postular hipotéticamente que quizás el género novelesco puede ser pensado, menos como expresión orgánica de la nacionalidad que como la conciencia crítica de su heterogeneidad constitutiva. Planteamiento cuya productividad es puesta a prueba a través de su cotejo con los trabajos críticos de Karl Kohut y Beatriz Pastor acerca de la épica indiana y de su problemática adaptación al contexto colonial. Pues, si la novela no es el resultado de una evolución "natural" del género épico sino el testimonio de su imposibilidad, entonces el anacronismo y la aparente inadecuación de la épica en el contexto colonial resultan indicativos de que el terreno era históricamente propicio para la emergencia de la novela, como lo muestran, cada uno a su manera, textos como *La peregrinación de Bartolomé Lorenzo* y *Los infortunios de Alonso Ramírez*, los cuales son representativos de lo que Beatriz González Stephan denomina la esfera de la narratividad colonial.

En alusión al planteamiento de Beltrán Almería sobre la protonovela en tanto "género de transición", García de la Sienra llama "protonovela americana" a esos textos que, conforme a lo planteado por la propia González Stephan, son manifestaciones narrativas de las contradicciones de la sociedad colonial, pero bajo modalidades expresivas propias de un contexto de prohibición explícita del género y de una organización del discurso regida por las fuerzas centrípetas de la corona y la iglesia; esto es, un orden en el que dichas contradicciones sólo podían enunciarse a través de formas genéricas derivadas, no abiertamente ficcionales, y de los juegos de máscaras típicos de la sociedad barroca. El núcleo del análisis de García de la Sienra apunta entonces a la asociación de la protonovela americana así caracterizada con la tradición textual proveniente de lo que Beatriz Pastor denominó el "discurso del fracaso", el cual tiene en los naufragios e infortunios una de sus principales vertientes genérico-discursivas.

Aun cuando habían pasado décadas desde que Mariátegui, primero, y Luis Alberto Sánchez, después, emitieran sus polémicos diagnósticos acerca de la carencia de una tradición novelística cabalmente consolidada en Latinoamérica, los escritores del llamado *boom* parecían responder todavía a esa inquietud. Así lo muestra el ensayo "Carlos Fuentes-Mario Vargas Llosa: Diálogos narrativos", en el que, a través de un análisis del intercambio epistolar entre estos dos icónicos autores, Claire Sourp nos muestra un

proceso de construcción de posicionamientos comunes, no sólo en lo relativo a la técnica novelística y su eventual renovación, sino también al lugar y al papel del escritor dentro de la sociedad de su tiempo.

Este diálogo, con resonancias de alcance continental, traza un puente entre la novelística de México y Perú, aunque su vértice haya sido París, donde estos escritores se conocieron en 1963. Es bien sabido que el posicionamiento en el campo cultural de estos y otros autores del llamado *boom* pasaba eminentemente por circuitos de publicación, traducción y promoción anclados en Europa; sin embargo, Sourp destaca cómo la idea que estos autores tienen acerca de su misión conlleva implicaciones importantes en términos de su técnica narrativa, en tanto que su composición novelística está orientada por la búsqueda de una singularidad que no sólo los distingue de la novela hispanoamericana del pasado, sino también de tendencias novelísticas contemporáneas respecto a las cuales parecen tomar cierta distancia crítica (como por ejemplo, en el caso particular de Vargas Llosa, el *Nouveau Roman*).

Uno de los principales aportes de Sourp es la manera en la que recrea el juego de espejos que se produce cuando estos novelistas manifiestan sus apreciaciones, tanto sobre sus obras respectivas como sobre las de terceros. Pues entre las expresiones de admiración y los denuestos se delinea el espacio de la aspiración de estos autores a convertir las formas narrativas en herramienta para la explo-

ración de la historia de América Latina; aspiración que a su vez deriva, naturalmente, en una inclinación a tomar postura frente a la actualidad política, no sólo de México y el Perú, sino de todo el subcontinente.

Si en el caso de la relación Fuentes-Vargas Llosa se puede hablar de un puente, en el caso del vínculo estudiado por Yolanda Westphalen en "La otra historia. Género, pasión y cognición en *Balún Canán* y *Ximena de dos caminos*", quizás sea más apropiado hablar de un sistema fluvial subterráneo; o, si apelamos a una metáfora orgánica, de un sistema de vasos comunicantes que Westphalen logra apreciar histológicamente mediante la observación de aspectos puntuales de estas dos novelas, escritas respectivamente por la mexicana Rosario Castellanos y la peruana Laura Riesco. Por su parte, la metáfora del sistema subterráneo no resulta hiperbólica, en la medida en que, por un lado, Westphalen subraya la ausencia de las mujeres en las historias de la literatura (o la predominancia casi absoluta de una perspectiva masculinista en la construcción de las historias literarias), y por otro, a partir de su análisis de esas dos novelas, muestra algunos de los veneros que indican la emergencia de *otra historia literaria*, derivada de una concepción más amplia y más compleja del proceso literario latinoamericano.

Conforme a esta otra concepción, a las categorías de heterogeneidad y totalidad contradictoria, acuñadas por Cornejo Polar para pensar nuestras tradiciones literarias y

culturales en su gran complejidad, se debe agregar un enfoque transversal de género, es decir uno que incluya al patriarcado como una variable que se sume a la perspectiva étnica, cultural y lingüística. Como consecuencia, las dinámicas que subyacen a la formación del canon y sus conceptualizaciones historiográficas se verán nuclearmente transformadas, en la medida en la que nuestra idea de universalidad no será más la de *una* perspectiva que ha alcanzado una posición hegemónica, sino que el universal será más bien un espacio heteróclito y multicéntrico, conflictivo, en el que diferentes horizontes particulares encuentran una síntesis inestable. La arqueología poética que plantea Westphalen no implica entonces exclusivamente hacer historias particulares de las mujeres y desde una perspectiva de género; pues aun cuando ello sea indispensable,

> lo primordial es subvertir el universal abstracto creado por la perspectiva machista y patriarcal. La inclusión de la variable de género desde una perspectiva interseccional en el estudio de la literatura debe variar la comprensión de las características particulares de cada periodo histórico en el que se reinserta el trabajo de las mujeres, cuestionar los géneros literarios considerados tradicionalmente y resignificar su articulación con la totalidad contradictoria de la literatura en América Latina.

Es bien sabido que tanto la novela de Castellanos como la de Riesco están narradas desde la perspectiva infantil; pero poco énfasis se ha puesto en el hecho de que esa mirada al sesgo no es sólo un instrumento narrativo, sino un método

cognoscitivo que, a través de la inmediatez perceptiva y la preeminencia de la intuición, anuda conflictivamente género, etnicidad y lengua, de una manera que invita a sus lectores a participar de una historia dentro de la historia: a instalarse desde una perspectiva alterna, que sólo es posible en la medida en la que proviene del horizonte literario, vivencial y político de las mujeres, y desde la cual, la totalidad contradictoria de nuestros países adquiere nuevos e ineludibles matices.

En "El poema arqueológico: lo que la silva le hace al tiempo", Modesta Suárez explora con la pluma los contornos de una forma poética que ha resultado un instrumento privilegiado para reflexionar acerca del vestigio, de la manera en la que la tradición lo interroga y lo hace suyo, y acerca de cómo el poema y la tradición mismos terminan por convertirse en ruina. Pero esta exploración de la forma es, antes que nada, exploración de la materia: de la piedra y del barro; y también de la hierba que los vence y les sobrevive, ese elemento con el que el tiempo arqueológico pareciera surcar la memoria.

Aunque en el ensayo César Moro y Octavio Paz destacan como figuras centrales, resalta la pléyade de poetas peruanos y mexicanos (hijos e hijas de sociedades arqueológicamente estratificadas y de territorios sembrados de ruinas) que han hecho de la silva un asidero para confrontar el desasosiego que les provoca la experiencia de la historia, o lo que es lo mismo, la experiencia de un presente

temporalmente dislocado que encuentra una forma tangible en la ruinas de piedra o barro que hacen espejo en la ruina del poema. Aunque no establece una genealogía, sino que más bien apunta hacia una imbricación de franjas de tiempo, Modesta Suárez describe vetas que por supuesto corren desde el barroco español y su conciencia trágica (en sentido benjaminiano), pasan por su revivificación en la "forma-crisol" del modernismo, y se disgregan en una modernidad poética que busca sus raíces en un pasado soñado y espectral, es decir inasible pero presente, semejante a la forma también heterogénea pero contenida de la silva poética.

Este capítulo demuestra cómo, gracias a su enorme capacidad para articular heterogéneos tales como el poema largo y el fragmento, el pasado remoto y el presente más urgente, las formas hispánicas y la resurgencia del mundo indígena, la tradición y la vanguardia, la erosión y la capacidad generativa, la creación y la reflexión, el "desorden fecundo", que es la silva, resulta un instrumento privilegiado para profundizar arqueológicamente en la totalidad contradictoria de Nuestra América.

Aparece entonces una figura en la que confluyen varias de las vetas de análisis que los anteriores estudios habían puesto ya al descubierto. Alfredo Quizpez Asín, mejor conocido como César Moro, no sólo es un poeta y artista plástico peruano que primero vivió en Francia y después en México, para finalmente regresar a Perú en sus últimos años

de vida: ante todo, César Moro es un "sismógrafo", en el sentido que se puede conferir a esta palabra dentro del umbral de la "ciencia sin nombre" del historiador Aby Warburg. Pues, como lo dejan ver los textos que aquí le están dedicados, en Moro se cruzan los estratos temporales y culturales más heterogéneos de manera radical, encauzados por una ética de la representación que rechaza la complacencia de las mediaciones y que está comprometida con las fuerzas profundas que las movilizan y con su emergencia. Cuando Moro voltea hacia el pasado, lo hace para avizorar los fulgores de un futuro de pureza incandescente.

En "'Hablando un lenguaje de piedra / Al oído del viento'": representaciones en diálogo de México y Perú en la obra escrita de César Moro", primero de los cuatro estudios dedicados a Moro en este volumen, Gaëlle Hourdin se da a la tarea de rastrear las huellas, no de Moro en México, sino de México en la obra de Moro, para así llevar a cabo un ejercicio comparativo en el que rastrea la manera en que se inscriben México y Perú en la obra del autor de *La tortuga ecuestre*. Al igual que Claire Sourp, Hourdin interroga con pericia analítica el "entredós" de la correspondencia de Moro con su amigo Emilio Adolfo Westphalen, lo cual le permite identificar también una suerte de triangulación entre Perú, Francia y México. Aunque en el caso de Moro, lo que pervive de Francia es sobre todo el espacio de la lengua.

Hourdin describe la transformación que presenta la imagen de México en el discurso del poeta: de ser perci-

bida como una sociedad cerrada y convencional, artísticamente estéril, pasa a ser vista bajo el espectro de la luminosidad casi mística de su aire y de su pasado. Como si la identificación de Moro con determinados aspectos de México entrara en resonancia profunda con los lugares añorados de su país de origen, y como si la confluencia de dichas imágenes constituyera un ámbito posible para la visión de comunidad de la que se nutre su aliento poético. El pasado precolombino aparecerá como una fuerza actuante, que se perfila como un componente de una nacionalidad por venir, haciendo pensar en la resurgencia del horizonte de posibilidad que ya Mariátegui proyectaba en el espejo mexicano con anterioridad.

Esa comunidad imaginada es precisamente la que describe Yanna Hadatty en "'Miríada de aves de plumajes eléctrico': César Moro, la construcción de un *nosotros* en las revistas del periodo mexicano". Aun cuando dicha comunidad tiene arraigo concreto tanto en la amistad como en el amor homoerótico, Hadatty examina los rastros del trabajo intelectual de Moro en México, a través de su huella en publicaciones como *Letras de México*, *El Hijo Pródigo*, *Poesía* o *Dyn*, e incluso con revistas peruanas como *Las Moradas y El Uso de la Palabra*, en las que colaboró desde el exilio, y reconoce un significativo imaginario de pertenencia cifrado en el uso metafórico de la noción de "miríada". La minucia filológica y el rastreo de las publicaciones no son entonces un fin en sí, sino el sendero que

la autora recorre para ahondar en los fundamentos éticos y políticos de la poética de Moro, al menos durante su etapa de exilio en México.

Moro, como parte del colectivo surrealista, del que fue parte y promotor en México, declara su pertenencia a una "miríada de aves de plumaje eléctrico" que cubre el cielo tempestuoso, en oposición a la sociedad convencional, conformada por "bestias de pantano sordas y malignas", apiñadas también en miríadas, pero esta vez de insectos. Esta contraposición "establece una distancia entre quienes pertenecen a esta miríada, fauna nociva, y quienes la observan, humanidad que mira esperanzada hacia el futuro". Así, en continuidad con la mutación que ya había descrito Gaëlle Hourdin, Hadatty logra mostrar que México se convierte en un espacio en el que Moro, siempre acicateado por un sentimiento de aislamiento subjetivo o "insularidad", finalmente intuye la posibilidad de una comunidad de la que sus amigos surrealistas y su amado Antonio son partícipes, sí, pero tanto como las deidades prehispánicas y sus simbologías ancestrales o los cielos etéreos del altiplano y los pájaros que los surcan.

Quizás se puede decir que los fundamentos de la comunidad imaginada –o soñada– por Moro hunden sus raíces invisibles en las profundidades de la psique social y su tiempo arqueológico. Y quizás sea por eso que, antes de su exilio mexicano, Moro decidió trabajar con los pacientes psiquiátricos del Hospital Víctor Larco Herrera, en Lima, expe-

riencia que Nuria Cano Erazo, autora de "*Los anteojos de azufre*: Moro y el anticipo de una estética rebelde entre Perú y México", considera fundamental, no sólo para el montaje de la exposición surrealista de 1935, sino para la exploración estética de Moro en su conjunto. Más allá de que esa primera exposición sea un antecedente de la otra exposición surrealista que Moro organizara años más tarde, ya en México y en complicidad con Wolfgang Paalen y André Breton, la autora del ensayo considera que esa acción expositiva debe ser valorada bajo la óptica del trabajo de Moro en el Taller de Psicopatología de la Expresión y Tecnoterapia llevado a cabo en el Larco Herrera, y que *Los anteojos de azufre* debe ser leído desde la óptica de un manifiesto temprano (aunque publicado póstumamente), que se articula y se integra con el resto de la actividad como una postura ético-estética de profundo alcance.

En su propuesta, sin perder de vista el carácter complejo y contradictorio del indigenismo, Cano Erazo resalta cómo en el contexto del Oncenio de Leguía la representación institucionalizada del indígena tendía a convertirse en una coartada estatal de tipo más bien cosmético, destinada a proyectar una supuesta política de apoyo al indígena. Y cómo, desde su arraigo en la profundidad de la psique social, la acción estética y política de Moro no sólo se contrapone éticamente a las "tristes personalidades" de los "literatoides y artistas" que dominaban la escena cultural de la época, con todo y sus banquetes y las "hojas domini-

cales de sus diarios dominicales", sino que de hecho aspira a forjar una concepción de la poesía en tanto "conjunción que encumbra el acto de vivir". Una concepción que, en última instancia, es la que habrá de propiciar los actos críticos del régimen que motivaron su exilio en México.

La autora contrasta la crítica moreana del devenir del indigenismo con el manifiesto de José Luis Cuevas, "La cortina de nopal", surgido en el contexto mexicano de la guerra fría, y muestra cómo *Los anteojos de azufre* no responde a una simple búsqueda de (re)acomodo del campo cultural (como sí podría pensarse de Cuevas), sino que es la manifestación de una práctica ética, estética y política que incluso rebasa la filiación estrictamente surrealista.

En "Confluencias de lo antagónico: Parasurrealismos indigenistas entre Perú y México, 1939", Andrea García Rodríguez orienta su indagación histórica precisamente hacia uno de los momentos álgidos de esa compleja relación entre surrealismo e indigenismo en nuestro continente, y en particular en estos dos países. Para ello, García retoma de Yolanda Westphalen el término "parasurrealismo", con la intención de dar cuenta del "eslabón perdido entre el surrealismo y el indigenismo", es decir de los puntos de ruptura y afinidad de las diferentes posturas éticas, estéticas y políticas frente a la representación de "lo indio" que, al mismo tiempo que resultaban antagónicas, presentaban significativas confluencias.

Aunque el ensayo no se limita a describir las posturas de César Moro y su hermano Carlos Quizpez Asín, sino que abre el compás e incluye las discusiones de otros personajes de círculos de creación y crítica agrupados en torno a revistas como *Amauta*, *Palabra. En defensa de la cultura* o *El Uso de la Palabra*, García Rodríguez decide centrar su ensayo en las figuras de esos dos artistas, puesto que ambos asumieron una postura crítica respecto al indigenismo, aunque con trayectorias divergentes que marcan, cada una a su manera, algunos de los registros y reacciones más lúcidos ante el problema que planteaba la representación de "lo indio".

Apoyándose en una serie de anotaciones sobre los principios compositivos a los que los hermanos Quizpez recurrieron en su obra, García Rodríguez da algunas pautas sobre sus respectivas trayectorias estéticas, y muestra cómo la exploración formal de las vanguardias siempre estuvo guiada por una voluntad de conocimiento, que rechazaba los estereotipos de lo indígena y más bien pugnaba por hacerlo surgir genuinamente mediante el trabajo sobre la forma artística. Y aunque las soluciones de uno y otro difieren (a diferencia de Moro, Carlos Quizpez se aleja del surrealismo, por ejemplo), ambos se rehúsan a admitir la reducción de lo indígena a lo andino y a la estereotipia paseísta en la que el indigenismo institucionalizado lo encerraba. Resulta interesante, entonces, que una vez más aparezca el espejo mexicano, esta vez cifrado en las soluciones representativas que,

ante los ojos de Moro, ofrecía la técnica fotográfica de Lola Álvarez Bravo, por su capacidad para captar la vigencia y la contemporaneidad de lo indígena.

Cierra este volumen el ensayo "Supervivencia y repetición: formas de la memoria en la poesía contemporánea de México y Perú", en donde Roberto Cruz Arzabal acude a las conceptualizaciones de Zenia Yébenes acerca de la *memoria-hábito* y la *imagen-memoria*, como apoyo para analizar algunas obras poéticas recientes de poetas de México y Perú que él considera notables por la manera en la que trabajan con la materialidad y las modalidades de presentación de la memoria. Pero será ante todo la *imagen-memoria* la que le permita trenzar las formas de emplazamiento de la memoria, ya que tanto supervivencia como repetición pertenecen a un ámbito de aparición que obra "hacia el pasado desde el pasado", y se declinan como las "maneras en las que la memoria se emplaza en el poema, ya como imagen, ya como itinerario. La primera tiende a la aparición súbita de lo que parecía pasado y es en realidad espectro; la segunda, a la constancia con la que las cosas se resisten al olvido". En su ensayo, Cruz Arzabal afirma acercarse a los poemas de Roxana Crisólogo, Lucía Pi Cholula, Victoria Guerrero Peirano, Sara Uribe y Mario Montalbetti, no con la intención de establecer categorías o demostrar un principio, ni tampoco para establecer grandes zonas culturales, sino simplemente con el propósito de

"insistir en las iteraciones de la memoria y la imagen en los poemas de un lado y otro".

Cada uno de los apartados del ensayo caracteriza, mediante el análisis textual, las formas-memoria puestas en operación en los poemas: en Crisólogo, la memoria enmarcada es un dispositivo cinético y visual que busca organizar el choque de heterogeneidades espacio-temporales que alimentan la subjetividad migrante "de una extranjera que viaja a Moscú mientras recuerda su infancia en Lima"; en Pi Cholula, la imagen es documento, un testimonio del porvenir destinado a dislocar el tiempo y a mostrar la violencia del estado mexicano y la muerte de sus ciudadanos como heridas de la historia; en Guerrero Peirano, la memoria opera como un tejido en un sentido fuerte: como un entramado en el que los cuerpos y la labor de las mujeres (de la madre obrera textil y la hija obrera del "cognitariado", pero también de otras mujeres y otros telares) se imbrican, y exhiben la manera en la que las violencias se acumulan sobre ellas, no sucesiva y ordenadamente, sino de forma anacrónica e insospechada. En el silencio inscrito en el poema, los cuerpos de las mujeres resisten y se confrontan con las posibilidades negadas. En Sara Uribe, la acumulación obra como un procedimiento que recopila los fragmentos, las huellas textuales de la vida rota, para desmontar y volver a montar el lenguaje que la encierra, convirtiendo los rastros en lugares de hospitalidad para el duelo y la memoria; y en fin, en Montalbetti la poesía es un vehículo

de la memoria contra la imagen, en una suerte de arqueología radical que excava en la invisibilidad de una escultura cupisnique para arruinar la imagen y asentar la experiencia poética en la materia pura, "libre de sentido que implica al observador, más como escucha que como arqueólogo". El poema como repetición que vehicula la potencia emancipadora de la ceguera y de la ausencia, es decir como posibilidad ética de entablar relación con el rostro invisible del "otro fundamental".

A pesar de la variedad de temas y aproximaciones, este ejercicio nos ha permitido construir colectivamente algunos ejes de análisis comparativo que creemos consistentes, y que, esperamos, serán una invitación para prolongar y profundizar en las arqueologías poéticas de Nuestra América.

Rodrigo García de la Sienra
Roberto Cruz Arzabal

El cronotopo de Mariátegui. Del lado de acá: México, clave del porvenir de la América india

Carlos García-Bedoya M.*

Se presenta aquí parte de una investigación más amplia sobre Mariátegui que está en proceso, y que se apoya en la noción bajtiniana de cronotopo, esto es, las coordenadas espacio-temporales que articulan el discurso del Amauta. Se abordará aquí lo relativo al lugar de la enunciación, el *topos* (o *locus*), con especial atención al ámbito de América Latina y en particular a México, referente clave para el destino de la América indígena. Se complementará el trabajo con un breve excurso sobre lo no orgánicamente nacional y la literatura. Lo relativo al *chronos*, la contemporaneidad, así como al lado de allá, lo referente al campo literario mundial, se abordaron en el estudio "El cronotopo de Mariátegui. Del lado de Allá. Una cartografía de la República Mundial de las Letras" (García-Bedoya 2024).

* Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Un discurso situado: el cronotopo de Mariátegui

José Carlos Mariátegui publicó en vida solamente dos libros: *La escena contemporánea* (1925) y *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). Periodista de profesión (autodidacta), siempre difundió sus ideas y reflexiones en las páginas de periódicos y revistas. De hecho, Mariátegui no creía mucho en los libros orgánicos. ¿Por qué entonces este periodista de gran renombre, con una amplia lectoría en el Perú e incluso en Hispanoamérica, que disponía además de una tribuna tan importante como la revista *Amauta* (1926-1930), sintió la imperiosa necesidad de publicar justamente esos dos libros? El ambicioso proyecto, personal y social, de Mariátegui, implicaba, entre otras muchas cosas, la construcción de lo que en términos más actuales se denominaría una hegemonía política y cultural, que atrajera ante todo a las jóvenes generaciones. Para construir esa hegemonía, su discurso tenía que ser un discurso situado, en el tiempo y el espacio. Muy lejos de un supuesto universalismo metafísico o de un *cogito* abstracto, las coordenadas espacio-temporales adquirían enorme importancia en el pensamiento de la época: bastará recordar los ecos de las teorías de Einstein y la relatividad de las nociones de tiempo y espacio, el conocido planteamiento del vitalismo de Ortega y Gasset "yo soy yo y mi circunstancia" o el énfasis de Haya de la Torre en el concepto de espacio-tiempo his-

tórico, para solo mencionar enfoques muy familiares para el pensador peruano.

El lugar y el momento de la enunciación son pues coordenadas clave y José Carlos preparará con mucho rigor los dos libros destinados a precisarlos. *La escena **contemporánea***, *Siete ensayos de interpretación de la realidad **peruana***: el tiempo de la contemporaneidad y el espacio del Perú definen el cronotopo de Mariátegui, la matriz espacio-temporal de su discurso. El *locus* de la enunciación (*topos* en griego), al que tanta importancia concede el pensamiento latinoamericano reciente, pero también el *tempus* enunciativo (*chronos* en griego). La noción bajtiniana de cronotopo permite así situar en sus específicas circunstancias el pensamiento del Amauta. La atención al cronotopo, a las coordenadas espacio-temporales de la enunciación discursiva, permite entender que el pensamiento del peruano integra ambos componentes, lo contemporáneo (mundial, internacional, cosmopolita) y lo peruano (local, nacional, regional), pero inserto en lo latinoamericano o indoamericano, como suele preferir el Amauta. Ambos son los anclajes imprescindibles y complementarios de su pensamiento, las dos piernas en que apoyará su andadura intelectual.

Topos. El Aquí. México, clave del porvenir de la América india

El lugar desde el que enuncia su pensamiento y en donde desarrolla su acción es por cierto el Perú. El lema "Peruanicemos al Perú" resume a cabalidad su propósito. Como es conocido, ese fue el título de una sección en el periódico *Mundial*, inaugurada por el periodista Gastón Roger (seudónimo de Ezequiel Balarezo Pinillos, 1892-1937), pero ilustrada por la pluma del Amauta. En efecto, en esa sección publicó no solo los artículos que luego serían recogidos en el volumen de igual título, sino también la mayor parte de los textos que conformarían sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Este vasto sector de la producción mariateguiana es el que más atención ha recibido de los estudiosos, y por ello bastarán ahora algunos breves comentarios.

Peruanizar al Perú es el gran imperativo, justamente porque el Perú es para el Amauta una nación en formación (noción que se retomará en el excurso final). País poco conocido a nivel internacional, si se le evoca eventualmente, es en tanto "el país de los Incas". No puede por ello haber nación alguna en ese espacio geográfico si no incorpora a la población indígena (entonces claramente mayoritaria). Una nación que se imagina desde el paradigma del exclusivismo criollo es una nación imposible. De allí su condena a la concepción oligárquica conservadora: "El

conservatismo no puede concebir ni admitir sino una peruanidad, la formada en los moldes de España y Roma" (Mariátegui 1972, 73). Subraya el peso gravoso de la herida colonial, de la herencia colonial, aquello que él denomina el colonialismo supérstite: "Este es el drama del Perú contemporáneo. Drama que nace, como escribí hace poco, del pecado de la Conquista. Del pecado original trasmitido a la República, de querer constituir una sociedad y una economía peruana 'sin el indio y contra el indio'" (1972, 65).

Afirma en cambio que "Una política realmente nacional no puede prescindir del indio, no puede ignorar al indio. El indio es el cimiento de nuestra nacionalidad en formación" (1972, 32). Por ello "la reivindicación capital de nuestro vanguardismo es la reivindicación del indio" (1972, 72). Cabe anotar desde ya que para el Amauta vanguardismo e indigenismo no solo son compatibles, sino que son casi la misma cosa, pues el Perú nuevo solo es viable sobre base indígena (andina, se diría más bien hoy). Y concluye, con frase de dolorosa actualidad, que es imperativo "dar de nuevo una patria a los que, conquistados y sometidos por los españoles, la perdieron hace cuatro siglos y no la han recuperado todavía" (1972, 76).

Es necesario subrayar que el aquí de la enunciación no se limita para el Amauta al espacio geocultural peruano, sino que inscribe a este en un ámbito más amplio, el de Indoamérica o América Latina. Dice Mariátegui en la presentación de Amauta: "Esta revista vinculará a los hombres

nuevos del Perú, primero con los de los otros pueblos de América, en seguida con los de los otros pueblos del mundo" (Mariátegui 1977a, 239). La terminología de Mariátegui es en este aspecto un tanto laxa o vacilante. A lo largo de sus textos, utiliza, indistintamente, denominaciones variadas, como América indo-española, América Indoibera, Indoamérica, América Latina, América a secas (como en la cita previa), Latinoamérica, Hispanoamérica, Iberoamérica, Nuestra América. De hecho, la mayor parte de sus artículos sobre esta parte del mundo quedaron agrupados bajo el título (que no es suyo) *Temas de Nuestra América*, tomo 12 de sus *Obras completas*. Muestra una cierta preferencia por el término Indoamérica, que algunas veces sirve para designar a toda la macrorregión, pero otras veces se emplea solo para aludir a los espacios geoculturales en los que se desarrollaron las grandes civilizaciones nativas prehispánicas (las áreas andina y mesoamericana). En esa segunda acepción, eventualmente opone Indoamérica a Latinoamérica, que abarcaría entonces solo a los países con mayoritaria población migrante de origen europeo (el Cono Sur). Llama la atención sin embargo la ausencia del Brasil en sus escritos: dedica artículos a la política y a figuras artísticas e intelectuales de muchos países hispanoamericanos, pero nunca del Brasil. Esta omisión es quizá un eco de la tradicional definición europea de la nacionalidad a partir de una lengua común, en este caso el castellano o español, lengua franca de Nuestra América.

Más allá de la vacilación terminológica, es claro que Mariátegui considera a la macrorregión como un conjunto polinacional. Esa América está unida por una historia y problemas comunes, cuyo origen radica en una misma herencia colonial: "deduzco todos los factores de estancamiento latinoamericano de la medioevalidad española" (Mariátegui 1980, 83). De allí el contraste con la otra América, la que no es nuestra: "[s]e explica perfectamente que las colonias de Inglaterra, nación destinada a la hegemonía en la edad capitalista, recibiesen los fermentos y las energías espirituales y materiales de un apogeo, mientras las colonias de España, nación encadenada a la tradición de edad aristocrática, recibían los gérmenes y las taras de una decadencia" (1980, 84).

Sin embargo, esa América que comparte una herencia cultural y problemas comunes, se mantiene separada, pues no existen entre los países que la integran conexiones económicas sólidas: cada una de esas pequeñas economías se articula en condición dependiente y subalternizada con los grandes poderes del occidente capitalista. En algunos momentos de la historia, como en el de las luchas por la independencia, primó cierto espíritu integracionista, pero la regla ha sido la separación, cuando no la confrontación. Empero, afirma que "[n]uestro tiempo, finalmente, ha creado una comunicación más extensa: la que ha establecido entre las juventudes hispanoamericanas la emoción revolucionaria" (1980, 17).

Así como a nivel mundial era la revolución rusa la que partía las aguas, la que inauguraba el tiempo nuevo, en América Latina esa función la cumplía la revolución mexicana: "[c]on la Revolución Mexicana, con su suerte, su ideario, con sus hombres, se sienten solidarios todos los hombres nuevos de América" (1980, 17). En su opinión, "México tiene la clave del porvenir de la América india" (84). Por ello, dedicará numerosos artículos al proceso mexicano. Hasta 1928, su visión es muy optimista y llega a opinar tajantemente que "[l]as formas políticas y sociales vigentes en México no representan una estación del liberalismo, sino del socialismo" (45).

Relieva en especial la obra gubernativa de Obregón (1920-1924), quien "inició un periodo de realización firme y sagaz de los principios revolucionarios, apoyado en el partido agrarista, en los sindicatos obreros y en los intelectuales renovadores... [y] ...robusteció el estado surgido de la Revolución" (1980, 49). Concluye que "Obregón era hasta hoy el hombre que merecía más confianza a las masas" (50). Resulta muy favorable la evaluación de su gestión presidencial, sin duda por su gran cercanía con el movimiento obrero, pero quizá especialmente por sus logros en lo educativo y cultural, pues "la actividad más revolucionaria y trascendental del gobierno de Obregón ha sido su obra educacional" (42), bajo el liderazgo de José Vasconcelos, "uno de los hombres de mayor relieve histórico de la América contemporánea" (42), sin duda la figura

intelectual que más admira, al menos hasta su involución política e ideológica de finales de la década del 20.

El asesinato de Obregón en 1928 marca un cambio en su perspectiva, y hablará entonces de una "reacción thermidoriana", con frase que atribuye a Eudocio Ravines, pues "el frente popular que gobernaba México, a nombre de los principios de la Revolución, quedó definitivamente roto" (1980, 56). Muerto Obregón y desviado el curso de José Vasconcelos, el porvenir del proceso mexicano queda marcado con un inquietante signo de interrogación, pues acaba imponiéndose "una tesis del Estado regulador, del Estado intermedio, que se parece, como una gota de agua a otra gota a la tesis del Estado fascista" (70).

Del lado de acá. El campo intelectual latinoamericano

Con el título de un texto de 1925, José Carlos se pregunta ¿Existe un pensamiento hispano-americano? Su respuesta es negativa, pues "[l]a producción intelectual del continente carece de rasgos propios. No tiene contornos originales... El espíritu hispano-americano está en elaboración" (Mariátegui 1980, 25). Como la peruana, la cultura latinoamericana está todavía inmersa en un proceso formativo. Sin embargo, los síntomas iniciales de un pensamiento propio comienzan a despuntar en los escritos de José Vasconcelos y su anhelo de un mestizaje de cuño universalista: "[e]n el suelo de América se confundirán todas las

razas para producir la raza cósmica... La misión de América es el alumbramiento de la primera civilización cosmopolita" (78). Sin embargo, expresa algunas reservas a la contraposición arielista, "espiritualista", entre la América sajona del norte y la América ibérica del sur, pues enfatiza más bien el origen socio-histórico de tales diferencias.

Para Mariátegui, el orto de una nueva cultura se está produciendo en México: "[e]l pueblo que primero ha hecho una revolución es el primero que está haciendo un arte, una literatura, una escuela" (1980, 85). Esa inmensa obra espiritual fue potenciada por el liderazgo de Vasconcelos, cuya labor al frente de la política educativa y cultural de México durante el gobierno de Obregón se podía parangonar con la de Anatoli Lunacharski en la Rusia soviética, pues

> ha dirigido una reforma extensa y radical de la instrucción pública. Ha usado los más originales métodos para disminuir el analfabetismo, ha franqueado las universidades a las clases pobres; ha difundido como un evangelio de la época, en todas las escuelas y en todas las bibliotecas, los libros de Tolstoy y de Romain Rolland, ha incorporado en la Ley de Instrucción la obligación del Estado de sostener y educar a los hijos de los incapacitados y a los huérfanos; ha sembrado de escuelas, de libros y de ideas la inmensa y fecunda tierra mexicana (Mariátegui 1980, 42-43).

Otros intelectuales que merecen sus elogios son el argentino José Ingenieros, el dominicano Pedro Henríquez Ureña o el colombiano Baldomero Sanín Cano. Menciona en pocas ocasiones a José Martí y usa solo eventualmente

su expresión Nuestra América. Sorprende la escasez de referencias al cubano, espíritu tan afín, pues al igual que el Amauta, el Apóstol fue ante todo periodista. En cambio, no resulta extraña la ausencia de otro pensador de renombre, el uruguayo José Enrique Rodó, cuyo influjo estaba indisolublemente ligado en el Perú a la generación del 900, el llamado grupo arielista de Riva Agüero, Francisco y Ventura García Calderón o Víctor Andrés Belaúnde, exponentes del espíritu tradicionalista y conservador, a los que consideraba intelectuales orgánicos de la casta oligárquica y expresión del colonialismo supérstite.

En el ámbito del arte, destaca el rol del muralismo mexicano, "el más vigoroso movimiento artístico de América" (Mariátegui 1959a, 96) y ante todo a Diego Rivera, que "ha expresado en admirable lenguaje plástico, los mitos y los símbolos de la revolución social, actuada y sentida por una América más agraria que obrera, más rural que urbana, más autóctona que española" (97). En el Perú, la pintura indigenista de José Sabogal o Julia Codesido cumpliría, en escala todavía incipiente, una función equivalente. Bastará evocar el rol clave que cupo a esos artistas en todo el aspecto gráfico y plástico de la revista *Amauta*.

En el campo literario, menciona al estridentismo mexicano como uno de los movimientos de vanguardia más representativos de Hispanoamérica. La situación de la novela lo inquieta especialmente. Se podría aplicar a la novela de América Latina un juicio análogo al que formula para la de

su propia patria: "[l]a novela peruana... no ha salido de su infancia. Es lo más balbuceante e incipiente de nuestra literatura" (Mariátegui 1972, 163). En una línea semejante, Luis Alberto Sánchez escribirá pocos años después *América, novela sin novelistas* (1933), todo un volumen dedicado a demostrar esa tesis. La novela, género por excelencia de la modernidad, brilla por su ausencia en el Perú y en Hispanoamérica; es en buena medida por tal falencia que esas literaturas no logran consolidarse y siguen inmersas en un proceso formativo. Por eso, al comentar el Amauta *Los de abajo* de Mariano Azuela, afirma que esa obra "no es todavía la novela de la Revolución" (Mariátegui 1980, 85) y que el novelista mexicano es más bien el "gran precursor de la novela americana" (88). Hoy es unánime la admiración por esa "Iliada descalza", al decir de Carlos Fuentes. Pero la opinión de José Carlos no apunta a retacearle méritos, incluso llega a compararla con una obra muy admirada en la época (y en la actualidad), los cuentos de *Caballería roja* (1926), de Isaak Bábel. Lo que busca es subrayar el carácter incipiente de la novelística latinoamericana y por ello el talante precursor de *Los de abajo*. Cabe recordar además que en el propio México, la novela de Azuela, publicada en 1915, pasó inicialmente desapercibida, y fue "redescubierta" en 1925, en parte como consecuencia de la política cultural vasconcelista; por ello mismo, solo a partir de finales de los 20 y sobre todo en los años 30, florecerá cuantitativamente y cualitativamente la novela de la revolución mexicana, parte

del gran auge de la novela de la tierra en América Latina: en tal sentido cabe interpretar la condición "precursora" que le atribuye el pensador peruano.

En el artículo de 1927 "La batalla de *Martín Fierro*", Mariátegui se hace eco de la protesta de los escritores argentinos de vanguardia agrupados en torno a esa revista, entre quienes destaca ya Jorge Luis Borges, contra la pretensión española de proclamar a Madrid como meridiano intelectual de Hispanoamérica. Pone de relieve más bien la tesonera y prolongada búsqueda de una autonomía intelectual: "[e]sta emancipación nos ha costado una larga fatiga. Nos ha permitido cumplir libremente un vasto experimento cosmopolita que nos ha ayudado a reivindicar y revalorar lo más nuestro, lo autóctono" (Mariátegui 1980, 117). Reitera aquí José Carlos su conocido esquema, la apertura cosmopolita como experiencia liberadora que posibilita el advenimiento de lo nacional, de lo americano, de la expresión propia y auténtica.

A la batalla de *Martín Fierro* sucede "La batalla del libro". Detecta el Amauta el auge de la actividad editorial en la Argentina y, aunque reconoce que a ese nivel España sigue ocupando una posición hegemónica en el mundo hispánico, vislumbra la potencialidad de Buenos Aires como futuro nuevo centro dominante. Sus expectativas se verán cumplidas: con la Guerra Civil, la edición española sufrió un notorio declive, y durante unos treinta años la capital argentina será el principal centro de actividad editorial en

el ámbito de lengua castellana o española, hasta que, a partir de finales de los años sesenta, primero Barcelona y luego Madrid, recobren la primacía. Es justamente esa intuición y esa expectativa la que motivó su plan de trasladarse a Buenos Aires, pues, a diferencia de México, Lima, la antigua capital virreinal, había pasado, a lo largo del XIX, a una posición de relativa marginalidad en Sudamérica. En la ciudad del Plata esperaba encontrar más sólida base material para su empresa y una plataforma más eficaz para difundir sus ideas por toda América Latina, al tiempo que propiciar un contacto más fluido con la escena europea y mundial, así como un intercambio más dinámico con el movimiento revolucionario internacional. Quizá el advenimiento en el país del sur, a partir de 1930, de sucesivas dictaduras, habría hecho naufragar sus proyectos: su muerte prematura dejó esa incógnita que ya no se puede despejar... Lo que resulta claro es que para él Buenos Aires y México eran los dos grandes centros intelectuales de Nuestra América, México el epicentro revolucionario indoamericano y Buenos Aires, el faro de la modernidad cosmopolita.

Después de Vasconcelos, el intelectual de estas tierras que mayor respeto le merece es el argentino José Ingenieros, de gran ascendiente sobre los estudiantes que impulsaron la reforma universitaria, y a quien proclama "un ejemplo intelectual y un ejemplo moral" (Mariátegui 1980, 103) y "un hombre sensible a la emoción de su época"

(104). En el plano literario, tiene gran aprecio por los jóvenes nucleados en torno a *Martín Fierro*, que conjugan a su criterio espíritu vanguardista y acendrado nacionalismo (la afinidad con lo gauchesco, expresada en el propio nombre de la revista). De ellos, muestra especial interés por la poesía de Oliverio Girondo, a cuyo humorismo corrosivo e iconoclasta atribuye la función negativa y disolvente que juzga característica del arte de vanguardia. Dicho sea de paso, su interpretación de esa vertiente artística desde el horizonte de la negatividad no deja de evocar las teorías de Adorno. En sintonía con la importancia de lo gaucho en la tradición rioplatense, destaca una novela como *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, obra anunciadora del orto de la auténtica novela hispanoamericana, que cumpliría en el caso argentino papel similar a *Los de abajo* en el caso mexicano. Otra figura argentina que merece su admiración es el pintor Emilio Pettoruti, con quien entabló una gran amistad en su estancia europea.

Como apunta Alberto Flores Galindo,

> México y Buenos Aires, precisamente, acabaron siendo los dos grandes puntos de referencia geográfica en el mapa latinoamericano de *Amauta*... Eran además las dos vertientes de América Latina: lo vernáculo frente a lo cosmopolita, lo autóctono frente a lo europeo. En un extremo la reforma universitaria y en el otro la revolución agraria: dos fenómenos continentales que explican también a *Amauta* (Flores Galindo 1980, 69).

Y, cabe añadir, estructuran asimismo el pensamiento del Amauta.

Excurso: naciones en formación y literaturas no orgánicamente nacionales

Para cerrar este *work in progress*, un rápido excurso sobre naciones en formación y literaturas no orgánicamente nacionales. Cuando Mariátegui afirma que todavía no existe un pensamiento hispanoamericano, o que Azuela es el precursor de una novelística mexicana que todavía no cuaja, o que la novela peruana es apenas incipiente, no alude a una simple situación de atraso intelectual o creativo, sino a un fenómeno mucho más complejo. Para Mariátegui, la vida intelectual solo puede alcanzar un perfil original y representativo en una sociedad plenamente constituida, esto es, en una nación **orgánica**. La pregunta crucial es la de la identidad, la de Hispanoamérica como totalidad o la de las sociedades que la constituyen, y en especial aquellas que hunden sus raíces en las viejas civilizaciones prehispánicas, como México o el Perú. El proceso formativo de esas identidades se perfila en la potencialidad del mestizaje, más cultural que étnico-racial, en la línea de Vasconcelos. México, después de su revolución, está a la cabeza, pues el aporte indígena comienza a incorporarse, por ejemplo, en la plástica del muralismo. En el Perú, como en México, la nación solo completará su proceso formativo cuando sea

capaz de integrar lo indígena. Solamente en ese momento sería posible una literatura orgánicamente nacional.

Para el Amauta, el proceso de formación de las naciones adquiere en Hispanoamérica características peculiares, muy diversas de los clásicos procesos europeos. Sus reflexiones cobran particular relevancia a la luz de los planteamientos de Benedict Anderson en su fundamental texto *Comunidades imaginadas*. Como es muy sabido, el siglo XIX es en Europa el siglo del nacionalismo, pero, a contrapelo de las teorías habituales, Anderson inicia su estudio de la formación de las naciones en ese siglo con las revoluciones independentistas de las colonias americanas de España, que dieron lugar a comunidades imaginadas desde la perspectiva del estamento criollo, excluyendo, en el caso de, entre otros, países como Perú o México, Guatemala o Bolivia, a vastos sectores indígenas: seudo-naciones criollas desarticuladas y estados oligárquicos dependientes y periféricos.

En cambio, en países como Inglaterra o Francia, desde finales de la Edad Media, el proceso de construcción de la nación y del estado marchan en paralelo. Pero quizá los casos que más concitan la atención del Amauta son los de Italia y Alemania: hasta bien avanzado el siglo XIX, se trataba de naciones sin estado, en tanto el Perú o México eran estados sin nación. Por ende, la constitución de la nación es una tarea pendiente, aunque ya encaminada en el México posrevolucionario, pero no todavía en el Perú. Si

Mariátegui dedica a la literatura peruana el más largo (con mucho) de sus *Siete ensayos*, es porque para él, como para sus coetáneos, la literatura es un componente central de la *nation-building*, de la construcción nacional; bastará evocar el subtítulo de *La literatura peruana* de Luis Alberto Sánchez: *Derrotero para una historia cultural del Perú*. La construcción de una cultura nacional en México estaba en marcha, gracias en especial a la escuela muralista. En el Perú, apenas se podía entrever el orto, las primeras luces anunciadoras de una posible literatura orgánicamente nacional, en la poesía de César Vallejo, el poeta que conjuga modernidad y peruanidad andina, o de manera más incipiente, en las manifestaciones aurorales de un indigenismo literario, como los *Cuentos andinos* (1920) de López Albújar o el ensayo *Tempestad en los Andes* (1927), de Luis E. Valcárcel. El propio título de su revista, *Amauta*, y la propuesta iconográfica en ella plasmada (a cargo de los pintores indigenistas José Sabogal y Julia Codesido), vale como una auténtica declaración de principios.

En su reflexión sobre el proceso de la literatura peruana, le proporcionan un referente de gran utilidad las trayectorias de la literatura alemana y sobre todo de la italiana (que conocía muy bien), esas naciones decimonónicas en busca de un estado. Por ello, la *Storia della letteratura italiana* de Francesco de Sanctis, con su sustrato hegeliano, será sin duda una fuente clave. Asimismo, las ideas de un autor que admiraba mucho, Piero Gobetti, liberal antifascista que coinci-

dió en la prensa del momento con Antonio Gramsci, y que murió muy joven, como le ocurrirá luego al propio Mariátegui; me refiero en especial a sus estudios sobre el *Risorgimento* del siglo XIX, el momento en que por fin la irredenta nación italiana logró dotarse de un estado. La literatura de Italia era orgánica, pues existía una nacionalidad italiana constituida, con una secular tradición cultural y literaria, en busca de dotarse de un estado.

En el Perú, la nación estaba inmersa en un proceso formativo: las mayorías sociales, de origen indo-mestizo, iniciaban la búsqueda de una identidad propia, luchando contra una pesada herencia colonial y contra el propio estado (oligárquico) que la preservaba. Por eso, el paso inicial en ese proceso de formación nacional suponía una apertura a los vientos de la modernidad cosmopolita, que despejarían la atmósfera enrarecida del colonialismo supérstite (idea que anticipa, en tantos aspectos, la propuesta de Aníbal Quijano sobre la colonialidad del poder). Pronto, quizá, el Perú seguiría los pasos de México. Se consolidarían los iniciales efluvios de una cultura sólidamente basada en lo indígena: la peruanización del Perú iniciaría su marcha irreversible. Tal vez el Amauta pecó de optimista: un país que no conoció una revolución agraria (apenas una tardía reforma) parece todavía atrapado en el laberinto de la choledad... Hoy, como nos enseñó Antonio Cornejo Polar, no podemos pensar el Perú desde el paradigma de la homogeneidad, la nación peruana solo puede concebirse como pluralidad

compleja, como una totalidad contradictoria bajo el signo de la heterogeneidad, ese Perú de todas las sangres que anunciara premonitoriamente Arguedas. Dejo apenas esbozadas estas breves reflexiones preliminares sobre un tema de vasta trascendencia.

Referencias

De José Carlos Mariátegui

Mariátegui, José Carlos. 1959a. *El artista y la época*. Lima: Biblioteca Amauta.

———. 1959b. *La escena contemporánea*. Lima: Biblioteca Amauta.

———. 1972. *Peruanicemos al Perú*. Lima: Biblioteca Amauta.

———. 1977a. *Ideología y política*. Lima: Biblioteca Amauta.

———. 1977b. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta.

———. 1980. *Temas de Nuestra América*. Lima: Biblioteca Amauta.

Sobre José Carlos Mariátegui

Abril, Xavier et al. 1980. *Mariátegui y la literatura*. Lima: Biblioteca Amauta.

Bergel, Martín. 2021b. "José Carlos Mariátegui: un socialismo cosmopolita". En *José Carlos Mariátegui. Antología*. Selección, introducción y notas de Martín Bergel. Buenos Aires: Siglo xxi, 11-37.

Castro, Juan E. 2018. "*Amauta* y el Amauta: La ensayística de José Carlos Mariátegui". En *Historia de las literaturas peruanas*, volumen 6, Contrapunto ideológico y perspectivas dramatúrgicas en el Perú contemporáneo, coordinado por Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú/Casa de la Literatura Peruana/ Ministerio de Educación, 57-80.

———. 2021. *Bread and Beauty: The Cultural Politics of José Carlos Mariátegui*. Boston: Brill.

Dessau, Adalbert. 1971. "Literatura y sociedad en las obras de José Carlos Mariátegui". En *Mariátegui. Tres estudios*, Melis, Antonio, Adalbert Dessau y Manfred Kossok. Lima: Biblioteca Amauta.

Escajadillo, Tomás G. 2004. *Mariátegui y la literatura peruana*. Lima: Amaru Editores.

Flores Galindo, Alberto. 1980. *La agonía de Mariátegui. La polémica con la Komintern*. Lima: desco.

García-Bedoya M., Carlos. 2024. "El cronotopo de Mariátegui. Del lado de Allá. Una cartografía de la República Mundial de las Letras". *Telar* 33: 66-97.

Melis, Antonio. 1971. "Mariátegui, primer marxista de América". En *Mariátegui. Tres estudios*, Melis, Antonio, Adalbert Dessau y Manfred Kossok. Lima: Biblioteca Amauta, 9-49.

———. 1999. *Leyendo Mariátegui, 1967-1998*. Lima: Amauta.

Moraña, Mabel y Guido Podestá. 2009 *José Carlos Mariátegui y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Sobrevilla, David. 2012. *El marxismo de Mariátegui y su aplicación a los 7 ensayos*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Complementaria

Adorno, Theodor W. 1962. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel.

Anderson, Benedict. 1997. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijaíl. 1982. *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México: Siglo xxi.

———. 1991. *Estética y teoría de la novela*. Madrid: Taurus.

Bourdieu, Pierre. 1992. *Les Règles de l'Art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Seuil.

Casanova, Pascale. 1999. *La République mondiale des Lettres*. París: Seuil.

Gramsci, Antonio. *1981. Cuadernos de la cárcel*. Instituto Gramsci, Valentino Garretana (editor). Ciudad de México: Era, 5 tomos.

———. *Quaderni dal carcere*. Instituto Gramsci, Valentino Garretana (Editor). https://www.nilalienum.com/gramsci/

Hobsbawm, Eric. 1995. *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*. Londres: Abacus.

Lunacharsky, Anatoly V. 1975. *El arte y la revolución (1917-1927)*. México: Grijalbo.

Quijano, Aníbal. 2014. *Cuestiones y Horizontes*. Buenos Aires: Clacso.

Sánchez, Luis Alberto. 1933. *América: novela sin novelistas*. Lima: Ed. Librería Peruana.

Vallejo, César. 1987. *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*. Recopilación, prólogo, notas y documentación de Jorge Puccinelli. Lima: Fuente de Cultura Peruana.

———. 2002. *Ensayos y reportajes completos*. Edición, estudio preliminar y notas de Manuel Miguel de Priego. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Proceso literario y literaturas no-orgánicamente nacionales. Apuntes críticos sobre el proceso de la novela en América

Rodrigo García de la Sienra*

Organicidad y proceso literario

Como lo anuncia el título de este trabajo, tomo como punto de partida nociones que provienen de la reflexión que nos legara José Carlos Mariátegui en el séptimo de sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, "El proceso de la literatura". Más allá de la acepción judicial que en un inicio confiriera al término "proceso", es evidente que mediante ese término el Amauta buscaba identificar y describir críticamente la acción de las fuerzas históricas que, en el tiempo largo, habían ido dando forma a la literatura peruana, aunque de manera inconclusa. Con el objetivo de observar el desarrollo y la proyección de esas líneas de fuerza, Mariátegui procede

* Universidad Veracruzana.

mediante un ejercicio de contraste, en el que remite a la imagen histórica de las literaturas española, italiana y francesa, es decir de literaturas derivadas de las lenguas romances de mayor irradiación política y cultural en la modernidad:

> Materia prima de unidad de toda literatura es el idioma. La literatura española, como la italiana y la francesa, comienzan con los primeros cantos y relatos escritos en esas lenguas. Sólo a partir de la producción de obras propiamente artísticas, de méritos perdurables, en español, italiano y francés, aparecen respectivamente las literaturas española, italiana y francesa. La diferenciación de estas lenguas del latín no estaba aún acabada, y del latín se derivaban directamente todas ellas, consideradas por mucho tiempo como lenguaje popular. Pero la literatura nacional de dichos pueblos latinos nace, históricamente, con el idioma nacional, que es el primer elemento de demarcación de los confines generales de una literatura (Mariátegui 2012, 192).

En estas líneas, así como en el resto de su argumento, Mariátegui perfila la imagen de un proceso literario conformado por una dialéctica de *diferenciación/unificación*, en la que una matriz unitaria, de naturaleza esencialmente político-religiosa –y subsidiariamente lingüística–, tiende imperceptiblemente a fragmentarse y dispersarse en variedades culturales y dialectales; hasta que esas variantes, originalmente de carácter oral y popular, es decir ajenas al control normativo de la gramática, son *transcritas* en forma de cantos y relatos, propiciando la emergencia de una autoconsciencia lingüística que, mediante los mecanismos de la letra,

habrá de recodificar e integrar dicha variedad dentro de un nuevo dispositivo cultural. Desde esa perspectiva, se podrá hablar propiamente de una literatura nacional cuando este dispositivo encuentre su expresión acabada en esas grandes obras, "propiamente artísticas, de méritos perdurables", mediante las cuales se señalan con nitidez los confines del idioma nacional.

Por supuesto, el interés de Mariátegui no es estudiar las literaturas que él caracteriza como "orgánicamente nacionales", sino dotarnos de bases adecuadas para el análisis específico de literaturas surgidas de un contexto de conquista y coloniaje, y en consecuencia "no-orgánicamente nacionales": "El dualismo quechua-español del Perú, no resuelto aún, hace de la literatura nacional un caso de excepción que no es posible estudiar con el método válido para las literaturas orgánicamente nacionales, nacidas y crecidas sin la intervención de una conquista" (2012, 193). Ahora bien, la postulación misma de ese contraste obliga a proceder dialécticamente, y a revisar las implicaciones del esquema metafórico de corte organicista del que se sirve el Amauta para conceptualizar el proceso de literaturas que "nacen" y "crecen", como si estuviesen animadas por un principio vital interno, además de responder a etapas de desarrollo "normales", que se manifiestarían en términos de una evolución genérica que, por cierto, implica necesariamente el tránsito de la oralidad a la escritura. Pues es importante evitar el riesgo de naturalizar un proceso histórico,

tensionado por fuerzas divergentes, que el propio Mariátegui consideraba de índole eminentemente política.

En ese sentido, me parece pertinente retomar algunos elementos relativos a la evolución histórica de los géneros europeos y recordar, junto con Eric Havelock, los criterios en función de los cuales las epopeyas homéricas definen la singularidad absoluta del caso griego. En primer lugar, el registro de la palabra oralmente conservada que representan las epopeyas griegas surge en contexto de "oralidad primaria", es decir, en una sociedad exenta de todo contacto previo con la escritura, que además era autónoma tanto en lo político como en lo social. Pero lo verdaderamente singular es que hayan sido los mismos hablantes griegos quienes llevaron a cabo la transcripción de su propio acervo cultural, sin la intervención –sin la imposición– de ningún agente cultural externo. En suma, lo que resalta del caso griego es "el total control social que los griegos mismos conservaron tanto de su vida oral como de su vida alfabética" (Havelock 1986, 121-122). Quizás esta notable singularidad se encontrara en el corazón de la añoranza del filósofo húngaro György Lukács por el mundo griego antiguo y de su sublimación teórica en la noción de *totalidad* (una totalidad *orgánica*), planteada por el filósofo húngaro en su *Teoría de la novela*.

En concordancia con la pauta filosófica marcada por la reflexión de Lukács sobre la evolución de los géneros literarios, pero con un fundamento filológico, Carlos García

Gual nos recuerda que si bien la modernidad nos acostumbró a considerar normal la coexistencia de géneros literarios heredados por una larga y heteróclita tradición, para los griegos éstos tenían una vigencia limitada, definida por la especifidad de su momento histórico. Es por ello que la sucesión que va de la épica a la lírica, luego al drama y al relato histórico y filosófico, y tardíamente, ya en la decadencia del mundo griego, a la novela, aparece como la realización ejemplar de una serie de categorías de filosofía de la historia, e impele a adoptar la perspectiva que pone de realce la raigambre cabalmente política que presidió la emergencia de los géneros antiguos:

> Si el individuo de la "polis" griega gustaba de lo limitado y bien definido, el cuidadano de un imperio helenístico o del Imperio romano, comunidad que no llegó a sentir ni comprender bien y en cuyo gobierno no participaba, se hallaba en un dominio político muy diferente donde la amplitud de relaciones en su mundo y la incertidumbre de los confines de su país era uno de los rasgos de su existencia. El *pathos* de la lejanía, de la distancia, es un reflejo de la desaparición de las antiguas estructuras sociales. Ese gusto por lo maravilloso y lo lejano no sólo es propio de la novela, sino que aparece en otros géneros contemporáneos como la historiografía (García Gual 2022, 25).

Si para García Gual la novela nace como un género "anticlásico", caracterizado por una apertura formal que elude toda regla de composición con proporciones fijas, nosotros podemos afirmar que en cierto modo se trata también de un género intrínsecamente "inorgánico", o quizás sea más

apropiado decir, "heterogéneo". Hago referencia a la categoría desarrollada por Antonio Cornejo Polar en la estela de Mariátegui, con la intención de sugerir un eventual paralelismo con una noción proveniente del horizonte teórico del propio Lukács, retomada por Luis Beltrán Almería en su libro *Estética de la novela*:

> Fue Lukács el primero en proponer que la novela es el producto de la mixtificación. Esta idea, que se encuentra expuesta en su *Teoría de la novela*, es probablemente su mayor aportación a la filosofía de la novela y, sin embargo, ha pasado desapercibida. En efecto, la aparición de la literatura escrita margina los géneros literarios orales, sustituye los valores de la tradición por nuevos valores que ensalzan lo individual frente al ideal tradicional de la cohesión y supervivencia de la tribu. La nueva sociedad de individuos produce confusión, mixtificación –incluso de culturas y de razas, ahora en interacción (Beltrán Almería 2021, 26).

La *mixtificación* se produce entonces en el umbral de un tránsito múltiple, que no sólo implica una nueva relación con la tradición, expresada en la descomposición y en la apertura de sus formas genéricas, sino también una conciencia acerca de la falta de correspondencia entre apariencia y verdad, la inadecuación entre los valores y su manifestación, y sobre todo, la apertura a una forma de temporalidad abierta, que ya no está anclada en la excelencia de un pasado absoluto, sino en la tensión problemática entre el presente y un transcurrir irreversible que en suma podemos caracterizar como el tiempo de la historia. Pero además de ser un género histórico e impuro, es decir des-

regulado desde el punto de vista formal (y por ende poco valorado desde el punto de vista de las poéticas que se inspiraban en el prestigio de los géneros tradicionales), la novela es un género característico de sociedades estratificadas y marcadas por la desigualdad social. A lo cual se suma el hecho de que, como lo recuerda Bajtín, mientras que los géneros de la tradición antecedieron con mucho a la escritura y el libro, la novela es el único género que les es posterior, y en esa medida es el que mejor se adapta "a las nuevas formas de recepción muda, es decir a la lectura" (1989, 449). Por todo ello la novela es, paradójicamente, un género popular que surge para la escritura, y que, por ese mismo motivo, resulta un instrumento con una enorme capacidad para conectar alta y baja culturas, es decir un "puente cultural" que permite responder a los retos de las sociedades complejas; las cuales, por su parte, a pesar de ser "bipolares", dirá Beltrán Almería, "no se escinden, sino que se integran gracias al papel que juegan los puentes comunicativos de los que disponen", como el idioma y la novela (2021, 23, 35).

En resumen, la novela no sería el producto de un desarrollo orgánico de los géneros, sino la expresión crítica de la conciencia de la heterogeneidad constitutiva –o el carácter no-orgánico– de la tradición, el cuerpo social y el tiempo de la historia. O, parafraseando los términos de Cornejo Polar (1983), la expresión literaria del carácter intrínsecamente contradictorio de la totalidad.

La épica imposible

Volvamos entonces a Mariátegui, quien afirma:

> La Conquista trasplantó al Perú, con el idioma español, una literatura ya evolucionada, que continúa en la Colonia su propia trayectoria. Los españoles trajeron un género narrativo bien desarrollado que del poema épico avanzaba ya a la novela. Y la novela caracteriza la etapa literaria que empieza con la Reforma y el Renacimiento [...] La épica medioeval, que decaía en Europa en la época de la conquista, encontraba aquí los elementos y estímulos de un renacimiento. El conquistador podía sentir y expresar épicamente la conquista. La obra de Garcilaso está, sin duda, entre la épica y la historia [...] La mejor prueba de la irremediable mediocridad de la literatura de la Colonia la tenemos en que, después de Garcilaso, no ofrece ninguna original creación épica (2012, 194-195).

Quisiera llamar la atención sobre la suspensión en apariencia anómala, sobre el cortocircuito del proceso de desarrollo que llevaría de la épica hacia la novela en el contexto colonial hispanoamericano al que la cita hace referencia. Pues ello conduce necesariamente hacia el problema de la épica indiana.

Como bien señala Mariátegui, parecía natural que la conquista de América se expresara literariamente conforme al modelo épico, no sólo por el carácter heroico que según la sensibilidad de los españoles tenían esos hechos, sino porque además las poéticas de la época consagraban ese género como el de mayor prestigio. Sin embargo, como explica Karl Kohut, la épica indiana fue un fenómeno pro-

blemático desde un inicio, sobre todo porque "los dos modelos de la Antigüedad eran poemas épicos 'fundacionales' que trataban los comienzos de los pueblos griego y romano", mientras que "la gesta indiana, por el contrario, pertenecía al presente o a un pasado reciente, es decir, que faltaba la distancia temporal considerada esencial" (2014, 35). Podemos apreciar con toda claridad este problema, que atraviesa y tensa la producción épica indiana, en el prólogo de *La Araucana*, en donde Ercilla afirma haberse resuelto a imprimir su historia al ser "verdadera y sobre cosas de guerra, a las cuales hay tantos aficionados",

> ayudando a ello las importunaciones de muchos testigos que en lo más dello se hallaron, y el agravio que algunos españoles recibirían quedando sus hazañas en perpetuo silencio, faltando quien las escriba, no por ser ellas pequeñas, pero porque la tierra es tan remota y apartada y la postrera que los españoles han pisado por la parte del Pirú, que no se puede della tener casi noticia, y por el mal aparejo y poco tiempo que para escribir hay con la ocupación de la guerra, que no da lugar a ello; y así, el que pude hurtar, le gasté en este libro, el cual, porque fuese más cierto y verdadero, se hizo en la misma guerra y en los mismos pasos y sitios, escribiendo muchas veces en cuero por falta de papel, y en pedazos de cartas, algunos tan pequeños que apenas cabían seis versos, que no me costó después poco trabajo juntarlos (Ercilla 2017, 71).

Resulta conveniente recordar cómo, para Bajtín, los rasgos que caracterizan a la epopeya en tanto género se derivan ni más ni menos que de la distancia absoluta que media entre el pasado épico nacional y el presente de la enunciación

poética. Distancia que se expresa en la imposibilidad de que la experiencia personal se sustituya a la tradición legendaria en tanto fuente de la epopeya, así como en el sostenimiento irrestricto de una distancia valorativa entre el mundo del autor y sus contemporáneos y el mundo de los héroes, inconmensurablemente superior. En suma, para Bajtín, "[r]epresentar un acontecimiento en el mismo nivel valorativo y temporal de uno mismo y de sus contemporáneos (y por lo tanto, en base a la experiencia y la ficción personales), significa efectuar un cambio radical, pasar del universo épico al novelesco" (1989, 459).

En efecto, el primer problema al que se enfrentaba la épica indiana se deriva de la ruptura de la distancia épica absoluta que implicaba su cercanía temporal respecto a la materia de su relato: pues, como lo exhiben las respectivas *Historias* del Inca Garcilaso o de Bernal Díaz, por ejemplo, la divergencia de los testimonios, que incluso puede devenir en controversia, no podía más que generar una fisura valorativa que no sólo mina la estatura moral de los héroes de la empresa imperial española, sino que exhibe las contradicciones ideológicas sobre la que se fundan tanto ese proyecto como el discurso imperial que lo promueve y justifica:

> Los poemas épicos tenían que elevar los acontecimientos y a los héroes al rango de modelos morales, pero al precio de una contradicción interna. Algunos estudiosos recientes de la épica hispana la interpretaron como expresión del imperialismo español. Podríamos objetar que defender la grandeza del propio pueblo

> constituía la esencia de la épica desde sus comienzos y estaba, además, consagrada por la teoría poética. Mi punto aquí es, sin embargo, otro, en tanto que deseo sostener que la ideología del imperialismo mismo se había vuelto problemática. Los poemas épicos presentaban una superioridad moral que carecía de fundamento en la sociedad española [...] La épica del Renacimiento era, en efecto, un anacronismo ideológico incluso en el momento de su mayor florecimiento [...] En otras palabras, el poema épico del Renacimiento y Barroco ya no tiene el trasfondo espiritual imprescindible para la creación de la épica. Volviendo a la épica indiana, diría que ésta muestra los signos de un mundo que se ha vuelto problemático. La expresión adecuada de este nuevo mundo es –[...] siguiendo a Lukács– una nueva forma literaria, es decir, la novela (Kohut 2014, 65).

En principio, la épica indiana parecería expresar el arraigo del proyecto imperial hispánico en el sustrato heroico-caballeresco del perfecto vasallo cristiano; pero en realidad, en su composición misma, ese discurso exhibe una falla axiológica, una grieta histórica que se manifiesta en forma de una incongruencia entre los moldes genéricos a los que apela y su propia textura narrativa, y a causa de la cual termina por revelar su condición problemática y por desembocar en la conciencia de una escisión irreconciliable.

En el ensayo que dedica a *La Araucana*, Beatriz Pastor describe con singular profundidad este fenómeno. Y es que su análisis no se limita al texto y su composición, sino que inscribe el poema más representativo de la épica indiana dentro del marco de lo que ella denomina el "discurso narrativo de la Conquista". Para Pastor, el poema de Ercilla representa la culminación de un proceso en el que, al interior del discurso de "descubrimiento y conquista",

determinados procedimientos de mitificación y ficcionalización coexisten dialécticamente con tendencias expresivas que más bien desdibujan sus esquemas idealizados y que, consecuentemente, terminan por exhibir el carácter problemático de la empresa imperial. La propuesta de Pastor me interesa de manera particular, en tanto que su análisis está centrado en un conjunto de textos altamente representativos, que se distinguen por su carácter testimonial en primera persona, es decir por la participación directa del enunciador en los hechos y por la consiguiente configuración de sí mismo como agente/personaje dentro del relato; lo cual, desde el punto de vista axiológico y cognoscitivo antes descrito, representa, de entrada, un impedimento para su participación en un horizonte propiamente épico. Sin embargo, con todo y sus pretensiones veristas y testimoniales, estos textos apelan a un imaginario épico y fabuloso, y echan mano de procedimientos de mitificación y de ficcionalización que resultan identificables gracias al análisis y la observación crítica.[1]

[1] Beatriz Pastor entiende la mitificación como la sobreposición de un imaginario mítico-fabuloso sobre la realidad americana, en virtud del cual, ésta es representada esencialmente como un botín (tal es el caso del discurso de Cristobal Colón, en particular en la relación epistolar que hace de sus primeros viajes). La ficcionalización, por su parte, se expresa más bien en la transformación discursiva, en las primeras cuatro Cartas-relación de Hernán Cortés, de una ambición personal en un proyecto épico militar de cristianización y expropiación, en el que el propio Cortés se construye narrativamente en tanto héroe ejemplar.

En las Cartas-relación de Hernán Cortés, que son el documento más importante para la construcción de la figura heroica del conquistador, la ficcionalización consiste en un procedimiento retórico-literario que busca transformar a quien en realidad era un rebelde ambicioso en un vasallo, estratega y gobernante ejemplar, para de esa manera legitimar frente a la Corona su proceder y obtener de ella el respaldo para su proyecto político personal. A pesar de la total implicación de Cortés en tanto narrador y agente del relato, su estrategia discursiva apela al modelo épico dominante en el ámbito hispánico (la gesta del Cid), sobre todo en el plano de su construcción narrativa profunda, la cual es presentada como una secuencia de episodios que conducirían de manera providencial y necesaria al éxito de la empresa militar del héroe-vasallo.[2] Pero el oropel épico de este personaje ficcionalizado tiene su contraparte dentro de la propia secuencia de las Cartas-relación; pues como es

[2] "Basta comparar el personaje del Cid con el héroe de las Cartas para observar que ambos son productos de una misma estrategia narrativa. Ambos expresan en los elementos concretos de su caracterización la suma de cualidades objetivamente necesarias para realizar con éxito el proyecto, pero el proyecto es diferente. En el caso del Cid, se trataba de liquidar la fragmentación del poder característica de un orden feudal, subordinándolo al modelo de una monarquía centralizada. En el caso de Cortés, el proyecto es la conquista de un nuevo reino y la integración de un proyecto político personal de signo reformista, dentro de la estructura existente del imperio cristiano que preside la figura del monarca absoluto. El proyecto del Cid aparecía anclado en la ideología de la Reconquista, que expresaba la Concepción del mundo propia de la España medieval. El de Cortés se presenta, a través de los rasgos que integran la caracterización ficcional del personaje, como la expresión misma de la filosofía política del renacimiento" (Pastor 1983, 189-190).

sabido, las nuevas expediciones emprendidas por Cortés, ya con el respaldo de la Corona, se habrían de sellar por un fracaso que él mismo busca racionalizar y justificar en su quinta Carta, propiciando la emergencia de un discurso en el que el infortunio desdibuja la mitificación heroica que se apreciaba en las Cartas precedentes. En este tipo de discurso

> el sujeto no se construye ya como encarnación del orden ideológico español, figura de control de las nuevas realidades, agente infalible del poder colonial. La narrativa muestra un sujeto que se humaniza, vacila, duda, se equivoca, sufre. Y fracasa. El mundo exterior ya no se construye como simple extensión del deseo o de la voluntad del sujeto, sino en pugna permanente e irreductible con él [...] Paulatinamente, el dominio se verá desplazado por la negociación como estrategia de contacto; el universalismo eurocéntrico por la relativización (Pastor y Callau 2011, 24).

Sin embargo, el documento en el que este "discurso del fracaso" emergerá en plenitud, de manera paradigmática, es la relación de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, mejor conocida como los *Naufragios*. En efecto, ese texto representa un cuestionamiento radical de los modelos establecidos por el discurso mitificador, ya que en él no sólo hay atisbos de una realidad que opone su espesor a las categorías características del discurso de "descubrimiento y conquista", sino que incluso ahí se ven subvertidos algunos de los símbolos más importantes de la empresa colonial española.

Además de hacer notar la derivación del *infortunio* y el *naufragio* de la matriz narrativa del discurso del fracaso,

me interesa destacar cómo en este último la búsqueda de objetivos de conquista, fundados en un imaginario épico y mítico-fabuloso (cuya expresión más acendrada será la búsqueda de El Dorado), así como en un aparato simbólico y discursivo bien definido, se troca en una mera lucha por la supervivencia, en la que el héroe se ve literalmente despojado del aparato imperial –cuyos símbolos resultan subvertidos–, y en la que, reducido al hambre y la desnudez, se encuentra condenado a errar en un contexto natural y cultural desconocido y hostil. No sólo la naturaleza se impone al sujeto en toda su extrañeza y feracidad, haciendo que el espacio y el tiempo pierdan el sentido que tenían bajo el proyecto de conquista para, después de un doloroso aprendizaje, ser sustituidos por nuevos referentes; sino que todo aquello que soporta la identidad cultural del héroe es sometido a desgaste, al grado que, para sostenerla, el sujeto habrá de asirse precariamente a los jirones restantes de su cultura y de su propia lengua.[3]

En el discurso del fracaso, y en particular en el naufragio, la falta de distancia épica, propia de la implicación del narrador y su horizonte "demasiado humano" en la historia,

[3] Son paradigmáticos de lo anterior los relatos del reencuentro del héroe con sus compatriotas, y de la dificultad de estos últimos para reconocer a uno de los suyos, debido a su aspecto, como en el caso de Cabeza de Vaca, pero también por el olvido de la propia lengua, como en el caso de Pedro Serrano y Juan Ortiz, consignados por el Inca Garcilaso, y por supuesto de Jerónimo de Aguilar, quien, según narran Bernal Díaz o López de Gómara, al salir de su cautiverio en Yucatán, se dirige a los españoles que lo rescatan en un castellano prácticamente ininteligible.

se torna propiamente un quebranto, una fisura ética que hace que la relación del náufrago se desvíe de los marcos institucionales canónicos (del relato historiográfico sin fisuras del Imperio), y se convierta en una historia con visos antiheroicos, sustentada exclusivamente en la verosimilitud de la narración autobiográfica y en su capacidad para eludir los aspectos comprometedores de la experiencia de la alteridad radical por la que ha pasado el sujeto. En efecto, en la medida en que propicia el colapso del aparato institucional y de sus mecanismos simbólicos de edificación de la realidad colonial, así como el imaginario épico-mítico subyacente, el naufragio resulta un quebranto de la representación, en el sentido cognitivo pero también político, antropológico e incluso moral del término. En el caso concreto de la relación de Cabeza de Vaca, este quebranto de la representación permite, en primer lugar, la valoración de los habitantes de América por parte del español, ya no como bárbaros sino como semejantes, y la consiguiente relativización de su universalismo eurocéntrico. Pero además, en general el naufragio como forma discursiva abre en el cuerpo mismo de la relación, en tanto discurso jurídico-historiográfico, un espacio narrativo inédito, que Crovetto, Crisafio y Franco no dudan en asociar con la emergencia de una condición de posibilidad para la novela:

> La experiencia entre los bárbaros se refleja en la misma textura escritural y satura los *Naufragios* en sus estructuras profundas.

> Las indicaciones topológicas se difuminan y hacen indeterminadas. Las referencias a los puntos cardinales pierden toda consistencia. Más sintomática todavía es la indistinción de las referencias a indicadores cronológicos. La calendariedad del texto burocrático es sustituida por alusiones al paso de las estaciones del año, por los ritmos y las pautas de una rudimentaria economía de recolección y de caza [...] El conflicto vivido por el héroe en su misma persona, el abandono del espacio garantizado por su cultura, se traslada en las páginas del texto y las conforma. La misma escritura se hace espacio en que la memoria estructuradora se confronta con el referente destructurado (*sic*), pugna con lo inefable por inédito y lo configura. Se producen en estos segmentos fisuras textuales a través de las cuales el discurso de una posible *novela* (el discurso cuya verdad reside en la averiguación que el mismo yo-autor de la obra confiere) se insinúa en las mallas raídas del texto historiográfico y la modifica sin posibilidades de retorno (1993, 216).

Según estos autores, dicho espacio se habría de profundizar en el caso de Pedro Serrano, dado a conocer por la pluma del Inca Garcilaso en sus *Comentario reales*, debido a la agudización del carácter autorreferencial de la "aventura"; y es que en la historia de este personaje, que relata en persona su naufragio ante el emperador, y quien iba de pueblo en pueblo contando su historia a cambio de dinero y haciendo exhibición de su larga cabellera, deja de importar la demostración narrativa de que el héroe logró preservar su identidad cultural y su fidelidad al proyecto imperial, y gana en relevancia el interés por la narración de la aventura en sí misma. Si en Jerónimo de Aguilar o Cabeza de Vaca es clara la voluntad de sostener la idea de que, a pesar de haber vivido entre los indígenas americanos, se

habían sostenido su fidelidad a la fe católica y su deseo de servir a la Corona; y de que además, a pesar de su fracaso, ofrecían su conocimiento de las lenguas y las culturas locales para fines posteriores de colonización (con lo cual, al hacer relación de ella, su experiencia dejaba de ser anómala y se reintegraba en el macro-relato de exploración y conquista), en el caso de Pedro Serrano lo que habrá de prevalecer es simplemente la fascinación por la relación de la aventura: "El náufrago, primera *puerta* idiomática al espacio anormal del *otro*, se convierte en puerta de entrada escritural, línea vectorial de la novela del Nuevo Mundo" (Crovetto, Crisafio y Franco 1993, 218; énfasis original).[4]

Pero regresemos a la narrativa del fracaso, y en particular en la vertiente del infortunio. Beatriz Pastor observa que el discurso del fracaso se replica al sur del continente, durante la conquista del Perú, pero con inflexiones diferentes, que más bien derivan en lo que ella considera el tercer paradigma narrativo de la conquista, es decir el "discurso de la rebelión":

> El orden épico creado por la ficcionalización de Cortés es substituido en este último discurso desmitificador por el caos del terror; a la representación utópica, creada por aquel en sus Cartas, de una

[4] La propuesta de estos autores se vuelve todavía más sugerente, si consideramos que una de las primeras novelas modernas es precisamente la historia de un náufrago, tan semejante a la de Pedro Serrano que hay quienes piensan que esa historia intercalada de *Los comentarios reales* pudo ser la fuente para William Defoe y su *Robinson Crusoe*.

> realidad ordenada por un concepto ideal del honor, justicia, disciplina y obediencia a la ley, este discurso narrativo de la rebelión contrapone la presentación crítica de una realidad de violencia, rivalidades, injusticia y corrupción que, a la vez que cancela el modelo de Cortés, revela la crisis profunda de todo aquel sistema de valores derivado de una ideología caballeresca medieval que aquél invocaba implícitamente en su discurso mitificador (1983, 400).

El discurso de la rebelión está conformado sobre todo por las cartas y relaciones que dan cuenta de la "rebelión de los Marañones", cuya figura central es por supuesto Lope de Aguirre, quien, además de ser recordado por su crueldad desmedida, lo es también por su actitud absolutamente afrentosa hacia Felipe II. El discurso de la rebelión comparte con el del fracaso varios elementos, como por ejemplo el carácter hostil de la naturaleza, correlativo de los "trabajos" y padecimientos de un cuerpo de expedición que rápidamente descubre una realidad intolerable, totalmente ajena a los objetivos maravillosos que el discurso mitificador hacía relucir antes los ojos ávidos de las huestes coloniales. Pero este discurso da testimonio, además, del punto de inflexión que representa la violenta formulación de la conciencia del antagonismo entre las clases privilegiadas de conquistadores y los hidalgos desposeídos como el propio Lope de Aguirre, así como de la repartición desigual de cargos y mercedes que le era correlativa. Es importante subrayar, sin embargo, que la respuesta de Aguirre ante lo que son las señales manifiestas de la crisis del Imperio, no consiste en una crítica del proyecto colonial, sino en un

viraje anacrónico que pretende restaurar esos mismos valores caballerescos, medievales, que la violenta e injusta realidad colonial exhibía como caducos e inoperantes, pero con los que él se identificaba profundamente. En esta actitud se anuncia el barrunto de una conciencia barroca, es decir, una conciencia de la crisis profunda del imperio, ante la cual se produce un repliegue masivo hacia valores anacrónicos e inoperantes, mediante una producción simbólica y discursiva tan sofisticada como contradictoria. Resulta difícil explicar la compleja ecuación que plantea la épica indiana –su fructífera imposibilidad–, si no se comprende antes cómo se relaciona con el marco discursivo de la conquista en su conjunto, y más específicamente, con el discurso del fracaso y de la rebelión. Sin duda, es a esa relación que responde la flagrante contradicción exhibida por *La Araucana*, poema en el que coexisten, por un lado una crítica radical del proyecto imperialista (cifrado sobre todo en la idea de una decadencia de los valores heroicos en el bando español y la proyección de su vigencia en los araucanos), y por otro la glorificación del orden que lo sustenta (encarnado en la figura de Felipe II y sancionado por el favor divino con la victoria definitiva de los españoles). Para Pastor, estas contradicciones dan cuenta ni más ni menos que de la emergencia de una conciencia hispanoamericana:

> Pero en el contexto histórico de ese proceso de emergencia, cuyos inicios se remontan a las denuncias ideológicas de Las

> Casas y a los procesos desmitificadores de los *Naufragios*, el término "hispanoamericana" no expresa de ningún modo una fusión de esas dos culturas en una síntesis armónica, sino la toma de conciencia del insoluble conflicto entre ambas y la vivencia de una doble imposibilidad: imposibilidad del retorno a una plena integración dentro del orden ideológico y político de la metrópoli, que aparece irremisiblemente desenmascarado por la realidad concreta de la Conquista, y del que el narrador se siente separado por una distancia crítica y, en cierta medida, desvinculado; y la imposibilidad de integración en un marco cualitativamente distinto: el propiamente americano, cuya dignidad y excelencia reivindica el poeta en términos generales, pero del que se siente social y culturalmente disociado (Pastor 1983, 564).

Distancia crítica, disociación, síntesis imposible, son algunos de los nombres que podemos dar a la falla por la cual la épica colonial revela su verdad más profunda: ser la manifestación de una sociedad colonial en ciernes, es decir uno de los primeros acabamientos literarios de esa futura totalidad contradictoria que habría de ser América Latina. Verdad incómoda, inquietante incluso, que anidará en las estructuras profundas de la futura novela latinoamericana, y cuyo potencial crítico subyace al bloqueo institucional del género, tanto por parte de las autoridades coloniales como de las generaciones de letrados que, una vez que se hubo producido la estabilización colonial, tendieron a ocultarla bajo un manto dorado de conceptos, metáforas y emblemas (pero que también, aunque en raras ocasiones, la dejaron entrever en esas formas menores que engloban lo que quizás podamos conceptualizar como la protonovela americana).

Protonovela americana y estabilización colonial

Si para Hernán Vidal (1985) la estabilización colonial es un proceso de larga duración que inicia en la década de 1560, con el término de la conquista territorial, y que implica la implementación de una política de control y explotación por parte de una minoría de origen europeo sobre una masa multiétnica y multirracial, así como el aseguramiento de la conexión con el imperio y la correspondiente transferencia ultramarina de recursos, en particular provenientes de la minería, por su parte Marcel Bataillon hace ver que el inicio de este proceso se gesta varios años antes, con la derrota de la rebelión de los encomenderos encabezados por Gonzalo Pizarro en el sur del continente.

En efecto, según el hispanista francés, el sacudimiento que representó la rebelión de Pizarro repercutió en la experiencia, entre las propias huestes coloniales, de una forma de solidaridad continental, desde México hasta el estrecho de Magallanes, derivada del reconocimiento de que la fidelidad a la corona de Castilla era el mejor antídoto contra la anarquía que propiciaba la ambición de los conquistadores-encomenderos.[5] La consolidación de la autori-

[5] "La victoire royale de 1548-50, faisant du souverain le seul distributeur de privilèges, accentue de façon irréversible la transformation graduelle des 'villes des conquistadores' telle que l'a décrite récemment Parry: les titres de *regidor perpetuo* (conseiller municipale à vie), faveur recherchée déjà par les fondateurs, deviendront de plus en plus une source de revenus pour la couronne et contribue-

dad del rey de Castilla como el único que podía brindar privilegios (dotar de mano de obra indígena y tierras, otorgar títulos), no sólo define la forma de explotación de la población indígena, sino que perfila la consolidación de un orden estatal y la forma de integración de la sociedad colonial en general.[6] En suma, para Bataillon este punto de quiebre, que coincide con la fundación, tanto en el Perú como en Nueva España, de las respectivas reales y pontificias universidades (1551 y 1553), anuncia el nacimiento de la que habrá de ser la sociedad colonial propiamente *hispanoamericana*.

Lima y México se convertirán en los centros privilegiados de producción de la literatura colonial, "por cuanto la instalación en esas ciudades de las cortes virreinales, con su profuso aparato de funcionarios civiles y eclesiásticos, permitía la existencia de letrados y poetas que se acogían, de ese modo, a un protector mecenazgo señorial" (Concha 1976, 31). El mecenazgo y la fidelidad a la corona que, como se ha visto, caracterizó a la aristocracia colonial,

---

ront au dépérissement de l'esprit municipal, en même temps qu'à l'enracinement d'une certaine aristocratie coloniale loyale à la monarchie" (Bataillon 1963, 61).

[6] En referencia a la rebelión pizarrista, que tuvo como origen la aplicación de las Leyes Nuevas, Bataillon señala: "La lutte n'est pas exactement entre le roi et les conquistadores, pour ou contre le règne des lois protectrices. Il y a bien affrontement général entre deux systèmes de gouvernement et d'exploitation des Indiens: d'un côté l'ordre –ou le désordre– *encomendero*, que voudrait aménager la taxation des tributes payés au maître par ses Indiens; de l'autre un nouvel ordre étatique auquel on aurait voulu tendre para la suppression progressive des encomiendas et la transformation des Indiens en vassaux directement tributaires du roi (1963, 51-52).

constituyen fuerzas dominantes, centrípetas, que revierten la orientación crítica, centrífuga, del discurso del fracaso y de la rebelión, y organizan el sistema de los géneros literarios en el mundo colonial hispanoamericano. Según Jaime Concha (quien se sitúa explícitamente en la veta de análisis abierta por Mariátegui), dichas líneas de fuerza corresponden al "programa de una sociedad que no quiere verse retratada a sí misma, en su ambiguo y contradictorio estatuto", y que aspira "a construir una patria espiritual para el exilio cotidiano de los dueños del poder" (1976, 50). A ese programa respondería la masiva inclinación por determinados géneros, como la poesía lírica, en detrimento de otros –cuyo silenciamiento resulta no menos elocuente–, como la novela:

> Esta proliferación de poesía lírica es, por lo tanto, correlativa a la magna ausencia de un género por esencia crítico como es la novela. Que una abunde y la otra falte son, entonces, dos caras de un mismo fenómeno cultural cuya explicación debe encontrarse en la situación particularísima de las clases dominantes en el suelo americano. Explotadoras del indio y del negro, ellas saben inconscientemente que su verdad descansa en el trabajo de esos sub-hombres. No pueden hablar de ello, en consecuencia, ya que tal superioridad no representa una jerarquía ni una autoridad reconfortante. De ahí el silencio sobre lo que es el antagonismo principal en la sociedad colonial (Concha 1976, 49).

En su estudio sobre la "Narrativa de la estabilización colonial", Beatriz González Stephan parte de este mismo diagnóstico, como lo deja ver el epígrafe de Agustín Cueva (a

quien el propio Jaime Concha considera continuador de la senda abierta por Mariátegui y retomada por él mismo) con el que abre su ensayo, y en el que se plantea que tanto la predominancia de la lírica como la ausencia de novela responden a la necesidad de las élites coloniales de restringir el potencial crítico de la representación novelesca.[7]

A pesar de que reconoce el papel que innegablemente jugó la prohibición explícita de imprimir obras de imaginación en la producción literaria hispanoamericana, González Stephan prolonga la línea de reflexión de los autores antes mencionados, y desarrolla su propia hipótesis respecto a la naturaleza y función de las formas narrativas durante el periodo de la estabilización colonial. Para ella, la narrativa colonial es un espacio propicio para observar la confluencia conflictiva de fuerzas contrarias, aun cuando éstas se expresan de manera oblicua, mediante el juego de máscaras característico de la sociedad barroca. Es en este contexto que

> ciertas formas narrativas –con seguridad diferentes a la novela que en esos momentos se estaba desarrollando en Europa– deben ser consideradas como manifestaciones que transgreden la censura

[7] "Como la religión, la poesía deviene en América una especie de velo protector contra la realidad [...]; prestándose la poesía mejor que cualquier otro género literario a tal fin, porque en el límite permite soslayar lo cuotidiano, gracias a la exigencia de seleccionar temas 'sublimes' como único motivo [...] La novela, en cambio, exige un mínimo siquiera de arraigo en su lugar de origen, y más todavía la española, popular y realista. Se concibe que la poesía pueda alimentarse de mitos e ideologías; pero no la novela, que echa raíces en lo vivido" (Cueva 2015, 32).

> oficial, y, en un doble juego de ser y no poder ser, asumen una condición enmascarada. La máscara encubre la heterodoxia: adoptan la forma de crónicas, historias, relaciones de viaje, biografías, hagiografías, narraciones en verso. Representan un esfuerzo por constituir discursos distanciados del peligroso esquema anti-literario de la "novela". Por lo tanto, la narrativa latinoamericana se produce bajo otras formas –ancilares o periféricas–, pero no como novela propiamente dicha (González Stephan 1987, 11).

La anfibología característica de estas formas narrativas, en la que se cifran su "heterogeneidad", "permeabilidad", "hibridez" y "ancilaridad", habría hecho posible para los sujetos coloniales "prosificar la realidad" y develar, a través de ellas mejor que de ningún otro género "las contradicciones del sistema; y esto es hacerse permeable a una visión humanizada del indígena y delatar al colonizador" (González Stephan 1987, 12). La autora apela entonces a la idea de "narratividad", como una noción útil para "comprender el carácter fluctuante y contaminado de muchas manifestaciones concretas", y establecer "la función y la significación" de un corpus narrativo amplio, en el que pueden caber "elementos de la historia, crónica y relaciones; la prosa y el verso; temas históricos, biográficos, moralizantes, didácticos y de entretenimiento; discursos que construyen un universo referencial literario o extraliterario" (15).

Este trabajo de González Stephan alcanza una profundidad analítica en la que, por cuestión de espacio, no podré detenerme. Me parece importante recalcar, sin embargo, que los textos en los que ella centra su comentario, *La peregrinación de Bartolomé Lorenzo* (1586), de José de Acosta, y

Los infortunios de Alonso Ramírez (1690), de Carlos de Sigüenza y Góngora, constituyen dos relatos de viaje que narran los infortunios de un sujeto biográfico (o falsamente autobiográfico) y se relacionan claramente con el discurso del fracaso, aunque desde perspectivas históricas y mediante estrategias literarias distintas. El carácter híbrido y ancilar que, desde el punto de vista genérico, tienen esos relatos, me lleva a retomar la discusión relativa a la noción de "protonovela", ya que ésta puede resultar útil para caracterizar ese heteróclito corpus y, sobre todo, para conceptualizar el proceso histórico-literario en el que se integra.[8]

En ese sentido, resulta conveniente remitir nuevamente al trabajo de Luis Beltrán Almería, quien señala que "el nacimiento de la novela no se explica solo con un doble procedimiento de descomposición de géneros anticuados y composición de un género nuevo, sino que entre ambos procedimientos es posible situar un género de transición" (2021, 42), el cual sería precisamente la protonovela. Aunque cabe matizar, pues más bien se trata de un cuasi-género, cuya naturaleza esquiva, anfibológica, permite que aflore una diversidad de géneros que fungen como puente entre la escritura y circuitos de comunicación oral débilmente vinculados a la tradición, arraigados en "la actualidad viva"

[8] Esto a diferencia de Jaime Concha, quien descarta la noción de protonovela por considerar que nos induce a pensar los géneros literarios "como si fueran ideas platónicas a las cuales estuvieran vedadas las transiciones históricas" (1976, 35).

y en una "memoria activa, conectada con el mundo coetáneo" (42-43). Si, por su parte, González Stephan señala el funcionamiento de la narratividad en crónicas, historias, relaciones de viaje, biografías, hagiografías y narraciones en verso –listado al que sin duda habría que agregar los naufragios–, Beltrán Almería asociará el cuasi-género transicional de la protonovela con el testimonio, el caso, el viaje, la prueba, la vida o la leyenda.[9]

Sugiero entonces que, en el contexto colonial hispanoamericano, la categoría de protonovela nos permite pensar los géneros narrativos como parte de un proceso de *formación*, de larga duración, que no sólo implica una evolución de la literatura dentro de las fronteras de su especificidad genérica, sino un proceso más amplio, que afecta las fronteras mismas de la propia literatura. Lo cual equivale a pensar en la novela, no sólo como el único género moderno en proceso de formación, es decir como aquel que "refleja con mayor profundidad, con mayor sensibilidad y más esencial y rápidamente, el proceso de formación de la realidad misma", sino también como una categoría para la

[9] Pensemos por ejemplo en los casos de Bartolomé Lorenzo y de Alonso Ramírez: ambos hacen un relato de vida bajo la forma de una relación oral de infortunios y naufragios; la cual, a pesar de tener un carácter testimonial, no se realiza en primera persona, sino a través de la mediación de un letrado. Este, por su parte, lleva a cabo un trabajo complejo sobre la enunciación que permite exhibir, y al mismo tiempo encubrir, una imagen crítica de la realidad colonial, en la que se perciben con claridad las reminiscencias de discursos dominantes (como la probanza de méritos o la hagiografía), pero desde una perspectiva literariamente desplazada, que incluso puede llegar a tener tintes metaficcionales.

comprensión histórica, pues, como dijera Bajtín, "sólo el que evoluciona puede entender la evolución" (1989, 453).

Referencias

Bajtín, Mijaíl. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cascarra. Madrid: Taurus.

Bataillon, Marcel. 1963. "La rébellion pizarriste, enfantement de l'Amérique Espagnole". *Diogène*, No. 43 (Juillet-septembre): 47-63.

Beltrán Almería, Luis. 2021. *Estética de la novela*. Madrid: Cátedra.

Concha, Jaime. 1976. "La literatura colonial hispanoamericana: Problemas e hipótesis". *Neohelicon*, No. 4: 31-50.

Cornejo Polar, Antonio. 1983. "Literatura peruana: Totalidad contradictoria". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 9, No. 18: 37-50.

Crovetto, Pier Luigi, Crisafio, Raúl y Franco, Ernesto. 1993. "El naufragio en el Nuevo Mundo: de la escritura formulizada a la prefiguración de lo novelesco". En *Notas y comentarios sobre Álvar Núñez Cabeza de Vaca*, editado por Margo Glantz, 205-218. Ciudad de México: Conaculta/Grijalbo.

Cueva, Agustín. 2015. *Entre la ira y la esperanza y otros ensayos de crítica latinoamericana*. Buenos Aires: Clacso, Siglo xxi.

Ercilla, Alonso de. [1597] 2017. *La Araucana*. Ed. de Isaías Lerner. Madrid: Cátedra.

García Gual, Carlos. 2022. *Los orígenes de la novela*. Barcelona: Gredos.

González-Stephan, Beatriz. 1987. "Narrativa de la 'estabilización colonial': *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* (1586) de José de Acosta. *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690) de Carlos de Sigüenza y Góngora. *Ideologies & Literature* ii, No. 1 (Spring): 7-52.

Havelock, Eric. 1986. *La musa aprende a escribir.* Trad. Luis Bredlow Wenda. Barcelona: Paidós.

Kohut, Karl. 2014. "La teoría de la épica en el Renacimiento y el Barroco hispanos y la épica indiana". *NRFH*, 1: 33-66.

Mariátegui, José Carlos. 2012. *Siete ensayos de intepretación de la realidad peruana*. Barcelona: Red ediciones.

Pastor, Beatriz. 1983. *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana: Casa de las Américas.

———y Callau, Sergio (eds). 2011. *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones*. Barcelona: Castalia.

Vidal, Hernán. 1985. *Socio-historia de la literatura colonial hispanoamericana: tres lecturas orgánicas*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

Carlos Fuentes-Mario Vargas Llosa: diálogos narrativos

Claire Sourp*

> Yo no admito la división entre literatura peruana, argentina, cubana, mexicana o española. No admito la división del Atlántico. [...] estamos en una misma empresa de la imaginación y del lenguaje.
>
> (Carlos Fuentes 1981, 313)

¿Qué mejores palabras que las de Carlos Fuentes para iniciar esta reflexión en torno a las relaciones literarias entre México y Perú, y más particularmente entre el propio Fuentes y Mario Vargas ¿Llosa? La participación de ambos en el fenómeno del llamado (y controvertido) *Boom* o Nueva novela hispanoamericana establece un puente entre los dos países que a menudo se va construyendo desde Europa. Se hará patente en este trabajo el desarrollo de una visión común de la literatura, mediante la conexión entre dos autores motivados por una "misma empresa de la imaginación y del lenguaje". Contemplaré para conseguirlo las obras académicas de estos dos reconocidos autores, dos

* Université Rennes 2.

figuras de autoridad en la lógica de procesos literarios inscritos en la temporalidad de los años 60/70 y de su acogida por el público, los editores y los propios escritores. El mismo Carlos Fuentes, en su discurso del 2 de agosto de 1977, evocaba, por cierto, los reflejos o refracciones de las obras entre sí, esta red intertextual que emana de cualquier intercambio autor/lector (siendo obviamente el autor también un lector), lo que podría pasar a constituir una arqueología poética aplicable a su obra al afirmar que "Solitaria pero solidaria, toda obra de escritura nace y se sostiene de la tierra común que otros han abonado. [...] La personalidad de las culturas, ha escrito Lévy-Strauss, no nace de su aislamiento, sino de su relación con otras culturas. Lo mismo podríamos decir de los libros y de las naciones" (Fuentes 1977).

Intentaré demostrar en qué medida los intercambios entre Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa conforman este abono en un momento de experimentaciones técnicas y renovación de la narrativa, pero también en un momento en que la función misma del escritor constituyó un motivo de preocupación y debate. ¿Cómo se crea un fructífero diálogo entre los dos mediante sus "obras de escritura" y sus discursos, un diálogo nutrido tanto por declaraciones públicas como por las confesiones del género epistolar? ¿Qué concepción de la literatura y de la escritura expresan mediante estos dos medios de comunicación y difusión de ideas? Veremos primero cómo se instaura la relación entre

los dos autores, es decir que nos detendremos en los elementos materiales del diálogo. Evocaremos en un segundo tiempo algunos de los principales demonios que recorren los textos de Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa para evocar las obsesiones que parecen hacerles tartamudear antes de evidenciar los posibles vasos comunicantes entre sus concepciones y perspectivas.

Diálogo de escritores

Para escuchar las "voces" de los novelistas, el material escogido se compone de las recientemente recopiladas *Cartas del Boom* (Aguirre et al. 2023), una edición de 207 cartas escritas por Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa entre 1955 y 2012. Nos centraremos en las 29 cartas (bastante poco si consideramos que constituye solo un 14% del total) que materializan la relación epistolar entre el mexicano y el peruano.

Esta correspondencia empieza después del encuentro de 1963 en la capital francesa: "Quiero [...] expresarte la alegría y satisfacción que me proporcionan los momentos pasados contigo y tu encantadora esposa durante nuestros pasos por París" (Carlos Fuentes, carta del 5/12/1963) (Aguirre et al. 2023, 70) y acaba en 1987 (fecha que no marca sin embargo el final de su amistad puesto que, en 2012, pocas semanas después de la muerte de Fuentes y en la ocasión de la creación del "Premio Internacional a la creación literaria

Carlos Fuentes", es Vargas Llosa quien recibe el galardón e insiste sobre su estrecha relación con el amigo recién fallecido) ya que no hay rastro de correspondencia después de ese año.

Mario Vargas Llosa es quien menos escribe: le manda al mexicano doce cartas cuando Fuentes le escribe diecisiete. De manera general, el peruano es el que menos aparece en este trabajo de recopilación. Se puede explicar por su "alergia contra el género" (Aguirre et al. 2023, 289), afirmación que confirmaría que a diferencia de la escritura con finalidad crítica o la escritura de obras de ficción no le dedica tiempo a la correspondencia privada. Sin embargo, no parece afectar sus relaciones ya que se nota que a medida que avanzan en el tiempo, se establece un trato más íntimo, o por lo menos, el vocabulario que se emplea es de mayor proximidad, sin alcanzar nunca el tono que encontramos en las cartas que escribe García Márquez o que reciben de Carlos Fuentes tanto Gabriel García Márquez[1] como Julio Cortázar.[2]

A pesar de todo, las cartas traducen cierta regularidad en el trato. Véase para comprobarlo el siguiente cuadro.

---

[1] No se alcanzará nunca en su correspondencia la ligereza con la que Fuentes le escribe a García Márquez : "Aunque no te has dignado contestarme –cabrón– sé que me quieres bien –cabroncísimo", 24/02/1967 (Aguirre et al. 2023, 198).

[2] En numerosas cartas reafirma al despedirse el lazo que lo une a Cortázar: "cree en la amistad muy cierta y estrecha de" (271), o "Todo mi cariño a Aurora y, para ti, peligroso ideólogo, la vieja admiración y firme amistad de"... (218).

1963	Dos cartas, una cada uno
1964	Cinco cartas (3 VL, 2 CF)
1965	Tres cartas (2 VL, 1 CF)
1967	Seis cartas (4 CF, 2 VL)
1968	Una carta (de CF)
1969	Tres cartas (1 VL; 2 CF)
1970	Una carta (de CF)
1971	Cinco cartas (2 VL; 3 CF)
1973	Una carta (de CF)
1980	Una carta (de CF)
1987	Una carta (de VL)

Cronología de la correspondencia entre Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes. Observamos que tres años corresponden a una relación epistolar más continua: 1964, 1967 y 1971. Fuente: Elaboración propia.

En 1964, las diferentes cartas permiten a los dos autores compartir su visión de la novela en general y debatir sobre el dinamismo de la novela hispanoamericana como sin lugar a duda lo hicieron cuando se conocieron al año anterior en París, prolongando así un diálogo que había tenido lugar personalmente.

El año 1967 da otro rumbo al tipo de intercambios puesto que las cartas permiten contemplar las polémicas en torno a la asociación de Fuentes con la revista *Mundo*

Nuevo, su participación en la reunión del PEN[3] y su ausencia en Cuba cuando Cortázar y Vargas Llosa estuvieron presentes en la Habana en la Casa de las Américas. Esas cartas bien confirman la polarización del mundo marcado por la Guerra Fría y la imposible neutralidad de los escritores. Algo que seguirá expresándose con la reprobación del famoso caso Padilla y la colectiva "carta de intelectuales latinoamericanos y europeos a Fidel Castro", publicada el 9 de abril de 1971 en *Le Monde*, y las cinco cartas que evocan este contexto en el mismo año 71.[4]

Pero en estos dos últimos años en particular, además de las preocupaciones políticas, las cartas afirman también un gran entusiasmo literario, en particular al evocar el proyecto común de relatos sobre dictadores o la lectura de *Zona Sagrada*, *Cambio de piel*, *Cien años de soledad* o *La casa verde* (también volveremos a evocarlo más adelante). Esta última novela sella de alguna manera la relación que une a Vargas Llosa con Fuentes puesto que la carta del 10 de noviembre de 1971 estipula: "en cualquier momento recibirás un librito mío, publicado por Tusquets editor, que te he dedicado para mostrarte de algún modo mi admiración y mi afecto, que no puedes saber cuánto crecieron por tu actitud cuando lo de Padilla, en esos días cenicientos en que tantos

[3] En el primer número de la revista, en 1966, Carlos Fuentes concede una entrevista en la que Emir Rodríguez Monegal le hace definir su concepción del papel del escritor en América Latina, como se profundizará más tarde.

[4] Se volverá sobre este aspecto en la tercera parte del trabajo.

amigos se despintaron tan feo" (367). El libro que le dedica es *Historia secreta de una novela*, un ensayo relativo a la génesis de *La Casa Verde*.

De manera general, observamos que, a menudo, el contacto epistolar se establece para facilitarle al destinatario datos sobre editores o traductores posibles: en el contexto de efervescencia de la literatura, se trata de una ayuda mutua para darse a conocer y acceder al mundo editorial. Así, Carlos Fuentes le escribe por primera vez a Vargas Llosa para decirle: "le hablé a mi editor americano Roger Strauss, de Farrar Strauss, sobre tu novela, y ahora mi agente neoyorquino Carl Brandt, me escribe con deseos de ponerse en contacto contigo" (5/12/1963) (70). A los pocos meses, el 18/02/1964, Mario Vargas Llosa le deja a Carlos Fuentes la dirección de Carlos Barral para que le mande la novela *La muerte de Artemio Cruz*. En aquel momento, es imposible conseguirla en París y como ha sido nombrada para participar en el Prix International junto con novelas de Carpentier, Cortázar y Asturias, es necesario que la tengan. De hecho, es Vargas Llosa el que se lo anuncia a Fuentes y aprovecha la ocasión para informarle que: "har[án] una emisión larga en la radio comentando [su] libro" (80) (habla aquí de *La región más transparente* que Gallimard acaba de publicar en francés).

Sin embargo, en las cartas, no sólo se evocan posibles traducciones o ediciones, sino que también aluden los escritores a derechos de adaptación cinematográfica:

"Buñuel está enloquecido con La *ciudad y los perros*. Dice que es una de las mejores novelas que ha leído en su vida, aunque para llevarla al cine le ve problemas casi insuperables de censura en cualquier parte del mundo. Por cierto, dime cuál es la situación de derechos cinematográficos de tu obra" comenta Fuentes en su carta del 25/07/1964 (86).

Finalmente, la carta sirve también para establecer conexiones entre los autores. Por ejemplo, en la carta del 4/09/1971, pide Octavio Paz, a través de Carlos Fuentes, que Vargas Llosa escriba "un artículo político sobre 'el caso boliviano' para el primer número de la revista *Plural*" (362) que fundó el poeta. Se ponen al tanto de la selección de las obras para algunos premios o adelantan la invitación a un evento, como en la carta del 25/07/1964 en la que Fuentes anticipa: "es probable que te inviten al simposio de intelectuales latinos y norteamericanos que tendrá lugar aquí en noviembre... Por lo menos le he insistido a Wool para que lo haga. Te tendré informado" (86) –al final no participó Vargas Llosa en este evento, pero no importa porque basta para mostrar el potencial informativo de las cartas–. De hecho, se comprueba que la carta funciona como un puente para, mediante el intercambio entre los autores, propiciar una red más amplia de difusión y (re)conocimiento.

El ejemplo más relevante de la comunicación e intento de comunión creadora entre numerosos novelistas de los años 60 es el proyecto que Carlos Fuentes presenta en diferentes cartas de 1967 a Gabriel García Márquez, Julio Cor-

tázar y Mario Vargas Llosa y del que, según comenta, ya habló con Jorge Edwards. En la carta del 11/05/1967, evoca un tomo

> que podría titularse "Los patriarcas; los padres de la patria; los redentores; los benefactores o algo así. La idea sería escribir una crónica negra de nuestra América: una profanación de los profanadores, en la que V.G. Edwards haría un Balmaceda, Cortázar un Rosas, Amado un Vargas, Roa Bastos un Francia, García Márquez un Gómez, Carpentier un Batistas, yo un Santa Ana y tú un Leguía... u otro prohombre peruano" (Aguirre et al. 2023, 214).

Afinando la perspectiva, llega al siguiente reparto entre los diferentes escritores en su carta del 5 de Julio de 1967:

> Cuba: Carpentier Machado
> México: Fuentes Santa Ana
> Colombia GGM: Tomás Cipriano de Mosquera
> Venezuela: Otero Silva Juan Vicente Gómez
> Perú: Vargas Llosa ¿Prado? ¿Sánchez Cerro?
> Chile: Edwards Balmaceda
> Paraguay: Roa Bastos Francia
> Argentina: Cortázar Eva Perón

Y añade, consciente de que el proyecto necesita mejorar todavía: "Hay huecos sensibles. Estrada Cabrera, Melgarejo, Rosas, Porfirio Díaz, y sobre todo algún dictador contemporáneo y reciente como Trujillo" (Aguirre et al. 2023, 227). Obviamente, esa antología no existió nunca tal cual, pero se reconoce un eco de ella en obras como *Conversación en la Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa, *Yo el*

supremo (1974) de Roa Bastos, *El otoño del Patriarca* de García Márquez (1975) y quizá hasta en *La Fiesta del chivo* (2000), novela que dedica el novelista peruano al dictador dominicano cuya ausencia en este proyecto turbaba a Fuentes. Las numerosas páginas dedicadas a la evocación y elaboración del proyecto dan cuenta del interés de los escritores por lo que constituye una preocupación común pero también de su anhelo de existir como un grupo cuyo "trabajo de equipo sería una bofetada formidable a todos los pequeños maquiavelos sudamericanos que andan empeñados en dividir y enemistar", para retomar la cita de Vargas Llosa que Carlos Fuentes copia en una carta dirigida a Cortázar (26/05/1967) (Aguirre et al. 2023, 217), cita sacada de "su última carta", pero que no aparece consignada en el libro.

En esta primera parte, se pudo averiguar cómo dialogaron los dos autores entre sí y las relaciones que tuvieron. Cabe ahora analizar más precisamente el contenido de los escritos para determinar los demonios de la escritura, todas esas obsesiones que recorren las obras.

Los demonios de la escritura

Mario Vargas Llosa empieza *Historia secreta de una novela* aludiendo a la teoría de los demonios –teoría que desarrolló el mismo año en la tesis que le dedica a la obra de otro escritor/amigo: Gabriel García Márquez–: "Lo que el nove-

lista exhibe de sí mismo no son encantos secretos [...] sino demonios que lo atormentan y obsesionan, la parte más fea de sí mismo: sus nostalgias, sus culpas, sus rencores" (Mario Vargas Llosa 1971, 4).

Nos vamos a detener en esta parte en los ecos que algunos textos dejan percibir, como si, más que de conversación entre los dos escritores, de diálogo consigo mismo se tratara para cada uno de ellos; como si la demostración pasara por una repetición de ideas que las muta en obsesiones, no forzosamente feas o vergonzosas, pero sí, expresión de lo que verdaderamente habita al escritor y en algunos casos motiva su vocación o inspiración.

En el caso de Carlos Fuentes, se nota en sus declaraciones y ensayos una verdadera obsesión por la relación entre historia y literatura, la manera en la que el pasado influye en el presente y cómo la ficción puede restablecer parte de la memoria de un pueblo para que este pueda vivir. He aquí fragmentos que retoman las mismas expresiones término por término, como si no hubiera otra realidad verbal posible. En el discurso de entrega del premio Rómulo Gallegos, en 1977, afirmaba: "No hay presente vivo con un pasado muerto". Diez años más tarde, cuando recibe el Premio Cervantes, en 1987, le atribuye al escritor español la misma frase: "Cervantes nos dice que no hay presente vivo con un pasado muerto" porque el hombre necesita recordar su pasado para sacar provecho de él y no estar condenado a repetirlo. "Sin nuestra memoria, que es el verdadero nombre

del porvenir, no tenemos un presente vivo: un hoy y un aquí nuestro donde el pasado y el futuro verdaderamente encarnan". Según Fuentes, la manera de constituir esta memoria pasa por "un lenguaje propio. La gigantesca tarea de la literatura hispanoamericana contemporánea ha consistido en darle voz a los silencios de nuestra historia en contestar con la verdad a las mentiras de nuestra historia" (Fuentes 1987, s.p.).

Entonces llega a la conclusión siguiente: "El arte da vida a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad de manos de mentiras de la historia" (Fuentes 1976, 78). En su caso, según explica en una mesa redonda dedicada a la novela en español de hoy, el arte consiste en "inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado... cuatro siglos de lenguaje secuestrado, marginal, desconocido" (Fuentes 1969, 30). De manera más explícita aún, reconoció en el Prólogo a *Todos los gatos son pardos*: "en México la palabra pública, también desde las *Cartas de relación* de Cortés hasta el penúltimo informe presidencial, ha vivido secuestrada por el poder, y el poder, en México; es una operación de la amnesia" (Fuentes 1970, 14).

Mario Vargas Llosa, por su parte, parece obsesionado por dos temáticas, lo que llama la "gran literatura" y el rol que sólo ella es capaz de desempeñar en una sociedad demasiado ajena a ella. Para Vargas Llosa pues, no solo el valor estético sino también el papel político de la literatura

explica su incontestable reconocimiento (y necesidad). "La gran literatura es grande no sólo por razones estrictamente literarias, sino porque en ella, el talento, el dominio del lenguaje, la sabiduría en el uso de las formas sirven para que en nosotros se produzcan cambios, no sólo como individuos amantes de la belleza literaria sino como ciudadanos, como miembros de un conglomerado social" (Vargas Llosa 2001, 53). Retomará esta idea al afirmar en 2012 en el discurso pronunciado en circunstancias del Premio Internacional Carlos Fuentes: "Nada mantiene tan activo el espíritu de la sociedad como la buena literatura, nos enseña que la realidad está mal hecha, que es incapaz de satisfacer todos nuestros deseos" (Vargas Llosa 21/11/2012).

No inventa nada el autor, puesto que en 1967 ya evidenciaba que la literatura tenía que ser un motor y que es porque sacude al lector por lo que

> es útil la literatura a la sociedad. Ella contribuye al perfeccionamiento humano impidiendo el marasmo espiritual, la autosatisfacción, el inmovilismo, la parálisis humana, el reblandecimiento intelectual o moral. Su misión es agitar, inquietar, alarmar, mantener a los hombres en una constante insatisfacción de sí mismos: su función es estimular sin tregua la voluntad de cambio y de mejora, aun cuando para ello daba emplear las armas más hirientes y nocivas (Vargas Llosa 4/08/1967).

En este fragmento del discurso conocido como "la literatura es fuego", ya tenemos la base de lo que será su concepción posterior, y en eso, no cambió de postura.

Estas ideas que repiten incansablemente los autores atestiguan la manera en que en varias ocasiones (ya sea en mesas redondas como las que reunieron a autores como Juan Goytisolo, Jorge Edwards, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa en torno a José Miguel Oviedo en 1981; o en el congreso del PEN de 1966, junto con Victoria Ocampo, Nicanor Parra, Pablo Neruda y en torno a Emir Rodríguez Monegal, ya sea en ensayos o en discursos), los dos autores expresaron una concepción de la escritura, del papel de la ficción y del rol de la literatura que prolonga la misma perspectiva a lo largo de los años. Al carácter individual y genuino de cada una de las posiciones, se añade sin embargo una concepción común de la literatura como verdadera misión, sea como vector de memoria para no reproducir las lacras del pasado, sea como medio para abrir las conciencias de los lectores.

Porque, como lo recalca Carlos Fuentes en su carta del 29 de febrero de 1964, "el futuro de la novela está en América Latina donde todo está por decirse, por nombrarse, y donde, por fortuna, la literatura surge de una necesidad y no de un arreglo comercial o de una imposición política, como tan a menudo sucede en otras partes" (Aguirre et al. 2023, 81). Contesta Vargas Llosa, entusiasta, "Yo también creo que el foco neurálgico de la narración está hoy en América Latina" (83). Es más, para el peruano, gran admirador de la novela francesa decimonónica, "consterna leer obras francesas contemporáneas"; y denuncia el hecho de que por su

"frivolidad [...] irritante, son fuente de aburrimiento". Por consiguiente, se opone a la "concepción del Nouveau Roman que hace de la creación de nuevas formas un dominio exclusivo" (84). La novela hispanoamericana en cambio ofrece renovación, "el dominio del lenguaje, la sabiduría en el uso de las formas" no son pomposos o meramente experimentales, se hacen para alcanzar esa adecuación entre fondo y forma tan relevante en la novela total. Algo que casi no se encontraba antes (sin embargo, destacan el carácter precursor de la escritura de Rulfo en particular),[5] por lo que en un momento dado no vacilan en hablar de "fraude o fracaso de la vieja novela hispanoamericana" (93). De ahí que los ecos entre los dos aparezcan de manera evidente. Los verbos *compartir,*[6] *concordar,*[7] el adverbio *también* o el adjetivo *propio*, atestiguan de una base de opinión común y una perspectiva enfocada hacia la nueva generación de escritores. De manera un tanto categórica, Carlos Fuentes apuntó en el título mismo de un artículo publicado en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!* (Fuentes 1964): "La nueva novela hispanoamericana. Señores, no se engañen: los viejos han muerto. Viven Vargas Llosa, Cortázar, Carpentier" marcando así el advenimiento de los escritores recién descu-

[5] "A través *de Pedro Páramo*, podemos conocer el hilo que nos conduce a la nueva novela latinoamericana y a su relación con los problemas que plantea la llamada crisis internacional de la novela" (Fuentes 1969, 16-17).

[6] "Comparto todas tus afirmaciones" (Aguirre et al. 2023, 285).

[7] "Lo que dices concuerda tanto con mi propia impresión del mundo" (Aguirre et al. 2023, 285).

biertos. Retomará esta idea en su ensayo *La nueva novela hispanoamericana* en el que pregunta lo siguiente: ¿Ha muerto la novela? (Fuentes 1969, 16).

Las cartas de 1964 bien muestran que tanto Vargas Llosa como Fuentes reconocen de manera unánime la importancia de la "espléndida *Rayuela*" (palabras de Carlos Fuentes) en el proceso de renovación de la escritura antes mencionado. La toma de posición de Vargas Llosa contra el artículo "innoble, calumnioso" de Murena sobre el libro traduce esta opinión halagadora acerca de un libro que calificará de "mayor" a los pocos meses (73, 82). Por consiguiente, su correspondencia se convierte en algunas ocasiones en espacio de crítica literaria ajena, pero las más de las veces, los dos autores se valen de las cartas para evocar la opinión que tienen sobre la obra del otro.

Diálogo y espejos: los vasos comunicantes

Una anécdota atestigua una desconcertante (por ser inesperada) proximidad entre los dos autores. El 31 de diciembre de 1963 Mario Vargas Llosa comparte con Carlos Fuentes su disgusto porque "las autoridades españolas han confiscado [su] novela con un pretexto absurdo, una fotografía no había pasado por la censura" (72). Habla de la *Ciudad y los Perros*, novela quemada, recordémoslo, en medio del patio del Leoncio Prado para dar cuenta de la desaprobación de las autoridades castrenses. Por casuali-

dad, resulta que el 7 de abril de 1967, la postal que manda Fuentes a Vargas Llosa tiene el siguiente contenido (bastante inusual para una postal): "Te divertirá saber que *Cambio de piel* fue prohibida por la censura española. Las razones son estrictamente precartesianas: pornográfica, comunista, anticristiana, antialemana, projudía y ¡dedicada a Julio Cortázar!" (207). Este ejemplo parece acreditar la idea de que tenemos paralelismos en la experiencia de los dos autores, los cuales agudizan todavía más esta idea de refracciones entre sus respectivas obras.

Más allá de esta anécdota, las cartas demuestran que el diálogo es más profundo y enriquecedor cuando expresan su opinión sobre algunas obras literarias. Así, Carlos Fuentes alaba *La ciudad y los perros* hablando de la "mejor novela latinoamericana sobre la adolescencia, pero también una gran novela universal sobre el mito doloroso de la promesa, la juventud, la edad de oro mentirosa y espléndida en la que tantas cosas son anuncio nunca cumplido" (82). Subraya también el escritor mexicano su interés por la "Asimilación perfecta de la renovación técnica a la materia novelada, esa ausencia de forma gratuita, de experimentación consumida en sí misma (y hay mucho de autocrítica en esto)" (83).

A pesar del tono hiperbólico,[8] que en un contexto distinto a aquel del bullicioso periodo del *boom* podría poner en tela de juicio la sinceridad del propósito, observamos unos intercambios estimulantes que suscitan una reflexión profunda sobre la escritura: 29/02/1964: "siento envidia, de la buena, ante una obra maestra que, de un golpe, lleva la novela latinoamericana a un nuevo nivel" (80-81). Y podemos pensar que todas las técnicas narrativas que encuentran en esas obras y de las que hablan, el trabajo sobre el tiempo, la fragmentación polifónica, en particular, van a influir en las obras de cada uno, van a abonarlas, como es el caso para tomar un sólo ejemplo en *La muerte de Artemio Cruz* y la enunciación entre los diferentes capítulos, o con las mudas[9] temporales en *La ciudad y los perros*.

Se observa que la admiración es mutua puesto que reconoce Vargas Llosa el valor de *Cantar de ciegos*, libro del

[8] "Mis felicitaciones y admiración por tu *Conversación*. Creo que no solo es tu mejor libro sino la única gran novela política que se ha escrito en castellano" (336), carta del 24/11/1970.

[9] La muda es el fenómeno que Mario Vargas Llosa utiliza en tres dimensiones: espacial –cuando el cambio de espacio pasa tan desapercibido, que el lector cree que los personajes comparten un mismo escenario cuando no es el caso–; temporal –cuando en un mismo diálogo, por ejemplo, hablan personajes que pertenecen a líneas narrativas diferentes y temporalidades diferentes, se usa para integrar recuerdos por ejemplo–. La última clase de muda es cuando el relato en un mismo párrafo o capítulo pasa de una instancia narradora a otra. Estas técnicas suelen desorientar al lector, pero le dan un relieve particular a la narración puesto que sirven para entretejer las diferentes tramas narrativas.

que destaca en particular dos cuentos.[10] Uno de ellos "lo llenó de admiración y también de envidia" por "la delicadeza y perfección en manera de tratar el incesto" (98).

Sin embargo, no todos los comentarios son tan hiperbólicos. Es por eso por lo que no se puede cuestionar su sinceridad, ya que en algún momento los términos son más moderados e incluso aflora la crítica: "No es tan importante [*Zona sagrada*] como ese monumento que es *Cambio de piel*, pero, sin embargo, me parece un libro revolucionario desde el punto de vista de la técnica narrativa, la primera novela exclusivamente visual" (239).

Conociendo el interés del autor peruano por la experimentación formal: "una novela es interesante en la medida que significa un desafío, la búsqueda de algo distinto, entonces, nunca me ha interesado, digamos, rehacer lo que ya había hecho [...] en mis novelas he procurado siempre explorar nuevas posibilidades, intentar alguna experiencia literaria de técnica o de tema o de lenguaje diferente" (Pastor de Roscoe 1996-97, 16), no es de extrañar que esté tan atento a las proezas narrativas de Fuentes en sus diferentes novelas. Por consiguiente, se podría interrogar el papel formador de esas cartas, línea que retomó Vargas Llosa al publicar un ensayo titulado *Cartas a un joven novelista* en el

[10] Julio Cortázar reconoce el carácter estimulante de la lectura del volumen de cuentos destancando el "cuento que creo va más lejos en [su] libro: «Un alma pura»", el mismo cuento del que habla Vargas Llosa" (Aguirre et al. 2023, 101).

que le da a un escritor ficticio una serie de consejos sobre el arte de narrar (el tiempo, la enunciación, las mudas...)

Por último, las cartas dejan entrever también preocupaciones más políticas que estrictamente literarias. Tres focos de atención destacan: Cuba, el Perú y México.

La preocupación por la situación cubana se integra a los intercambios a partir de 1967, puesto que empieza a aparecer a partir del momento en que la ausencia de Carlos Fuentes en una reunión en la Casa de las Américas y su colaboración en la revista *Mundo Nuevo* desencadena una polémica: "tanto Julio como yo criticamos el artículo de Ambrosio Fornet aparecido en el último número de la revista Casa en el que se refiere a ti de una manera inaceptable" (189), explica Mario Vargas Llosa en una carta del 10/02/1967. Carlos Fuentes, tachado de "enemigo de Cuba" (190), decide no contestar sin embargo al artículo publicado en la revista pero afirma en su respuesta del 22 de febrero: "creo que la lucha antimperialista, para ser efectiva, no debe contentarse con declaraciones; debe tender, en la medida de nuestras fuerzas, a provocar cambios democráticos dentro de nuestras respectivas sociedades" (193).

Es esta directriz la que le llevará, junto con sesenta intelectuales de diferentes países,[11] a firmar un texto que señala el hecho de que

[11] Entre los cuales encontramos los nombres de Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Italo Calvino, Juan Rulfo, José Emilio Pacheco, Pier Paolo Pasolini, José Agustín Goytisolo o Jorge Semprún.

> Con la misma vehemencia con que hemos defendido desde el primer día la Revolución cubana, que nos parecía ejemplar en su respeto al ser humano y en su lucha por su liberación, lo exhortamos a evitar a Cuba el oscurantismo dogmático, la xenofobia cultural y el sistema represivo que impuso el estalinismo en los países socialistas, y del que fueron manifestaciones flagrantes sucesos similares a los que están sucediendo en Cuba.[12]

Notamos en esta frase la denuncia de la traición de las esperanzas de los intelectuales que se sienten defraudados, entre los cuales Fuentes y Vargas Llosa. Y en la carta del 30/05/1971 que le escribe al mexicano precisa: "Estoy convencido que no nos hemos equivocado al protestar, y de manera clara sobre los sucesos de Cuba. Lo que ha ocurrido, lo que está ocurriendo es sencillamente escandaloso, una copia mala e inútil de las peores mascaradas estalinistas" (355). Una toma de posición que también desencadenó una serie de críticas y vituperios, como lo atestigua esta confesión que le hace Fuentes a Carmen Balcells en una carta del 5/06/1971: "Lo que me alarma es la decisión de Mario de regresar a Lima. El ambiente en nuestros países, después de lo de Padilla, se ha vuelto irrespirable, toda la subliteratura se dedica a bañarnos de excrementos".

---

[12] "Avec la même véhémence que celle qui fut la nôtre pour défendre, dès le premier jour, la révolution cubaine qui nous paraissait exemplaire dans son respect de l'être humain et dans sa lutte pour sa libération, nous vous exhortons à épargner à Cuba l'obscurantisme dogmatique, la xénophobie culturelle et le système répressif qu'imposa le stalinisme dans les pays socialistes et dont des événements similaires à ceux qui sont en train de se passer à Cuba ont été les manifestations flagrantes". Se publicó la carta en el diario *Le Monde*, en París, el 20 de mayo de 1971.

Por otra parte, el diálogo amistoso que se instaura entre los autores y la distancia (ambos se encuentran principalmente en Europa) también les permite expresarse sin filtro sobre su propio país. En la carta del 7 de abril de 1964 en la que evoca la dificultad de (d)escribir el ambiente que rodea la novela *La Casa verde* y en particular la tortura de Jum, constata Vargas Llosa que "la realidad peruana es demagógica, irreal, hay que buscar formas sumamente complejas (barrocas como dices tú) para trasladarlas a una narración sin caer en esquematismo o panfleto" (85), por eso es necesario encontrar los recursos narrativos que le permitan escapar a esta tendencia.

Pero, quien no quería caer en ese "esquematismo" también afirma a los pocos meses que "en el Perú todo anda mal, Lima ha sido invadida por indios sin trabajo; los mendigos atestan las calles. Todo está corrompido: la política, la gente, el aire. La solución, chez nous, pasa por el apocalipsis" (94) (carta del 17/08/1964). La virulencia de las palabras puede explicar que algunos años más tarde, en 1967, en su discurso ya citado "La literatura es fuego", el mismo autor haya tenido que afirmar que "mientras más duros y terribles sean los escritos de un autor contra su país, más intensa será la pasión que lo una a él. Porque en el dominio de la literatura, la violencia es una prueba de amor" (Vargas Llosa 1967, s.p.).

Carlos Fuentes tampoco recurre a un lenguaje políticamente correcto cuando escribe por ejemplo en 24/11/1970:

"los mediocres se han unido para servir al poder pero con la bandera de la revolución. Vaya continente de pícaros" (337). Pero sus denuncias se hacen mucho más sutiles, como en este fragmento de carta que le escribe a Julio Cortázar: "la historia se nos cruza siempre. Y se nos cruza, en México, con sangre, con muerte, con hechos terribles que nos borran las palabras posibles, tanto es el dolor, el asombro y la ira ante los cadáveres terribles, no inútiles, pero sí evitables. Entonces la boca es una herida fresca; la sangre te ahoga, y las palabras usuales dejan de escucharse: gritamos como animales" (carta del 14/06/1971) (359). El grito animal se levanta para expresar la incapacidad de aceptar la realidad a la que llegó su país, un país que, en palabras de Rodríguez Monegal, "le duele" al autor (Rodríguez Monegal, 1966).[13] Quizás las denuncias feroces que emitió expliquen las campañas para denigrarlo:

> Mi propia posición de apoyo a los magníficos muchachos que han puesto en crisis todos los presupuestos del paralítico orden mexicano –el carácter sagrado del Señor Presidente, la inmortalidad del PRI, la permanencia y estabilidad de la Revolución mexicana- me ha valido una campaña de vituperios encabezado por Salvador Novo (convertido en policía literario del régimen), que llega a la asquerosa conclusión de arrinconar a mi viejo y honrado padre para que me denuncie o renuncie a su embajada (13/11/1968).

[13] "Como le duele México, con pasión, con ardimiento, levanta en sus novelas y cuentos un espejo terrible que pone muy en evidencia (como la pintura y los dibujos de su compatriota y amigo, José Luis Cuevas) la esencia contradictoria y trágica de ese gran país" (5).

Vemos pues mediante estos tres espacios geográficos cómo Cuba centraliza las preocupaciones comunes en torno al proceso político y el posible fracaso del ideal revolucionario que tanto Fuentes como Vargas Llosa reconocieron en la revolución cubana; pero resulta claro también que su papel de intelectual asegura y legitima tomas de posición para hablar sin filtro de la situación sociopolítica de su país. Sin embargo, podemos aplicar a cada uno de ellos lo que expresa Carlos Fuentes cuando apunta: "hablo como escritor, no como político", es decir, teniendo entre las manos herramientas que le son propias y un uso de la retórica capaz de librar batallas en otros campos.

A modo de conclusión

Comprobamos a través de esta lectura de las cartas que se mandaron Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa el fuerte eco que se establece entre ellos y sus escritos. Vimos cómo en algunos momentos, el diálogo instaura un descubrimiento, análisis y posicionamiento sobre la literatura, la sociedad en la que viven y el papel que debe desempeñar el autor en el mundo. En algunos momentos, llamó la atención la manera como se convierte el diálogo en voz concordante que parece hablar al unísono. En efecto, y para dejarle de nuevo la palabra a Carlos Fuentes, parece que, en el diálogo que mantuvo con Vargas Llosa a lo largo del

tiempo, se averiguó lo que consideraba al recibir el Premio Rómulo Gallegos en 1977:

> Hay muchas maneras de escribir una novela. Todas ellas son conflictivas. No es de extrañar que sus autores también lo sean, puesto que viven y crean los conflictos literarios entre los personajes, dentro de los personajes, dentro del propio autor, entre la novela y el mundo y entre la novela y el lector. Todas estas formas conflictivas presuponen un "yo" con el que se empieza a escribir el libro y un "tú" al cual se dirige. Hoy, por primera vez y gracias a todos ustedes, tengo la impresión de que esos conflictos constantes que son el caldo de cultivo del novelista, se suspenden momentáneamente, esos extremos singulares se reposan antes de reiniciar la lucha y tanto el "yo" como el "tú" se transforman en el "nosotros" de la amistad y el afecto compartidos.

Ese "nosotros" favorece los puentes entre los dos escritores y aniquila las fronteras nacionales para alcanzar una literatura universal.

Referencias

Aguirre, Carlos, Gerald Martin, Javier Munguía, y Augusto Wong Campos. 2023. *Las cartas del Boom*. Barcelona: Alfaguara, Narrativa Hispánica.

Fuentes. Carlos.

———.1964. *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, No. 128, 28 de julio. México.

———.1969. *La nueva novela hispanoamericana*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.

———. 1976. *Cervantes o la crítica de la lectura*. Ciudad de México: Alfaguara. *eBook*.

———.1977. "Darle vida al pasado para que tengan vida el Presente y el Futuro." Discurso de entrega del Premio Rómulo Gallegos, 2 de agosto.

———. 1981. "La novela en español hoy." En José Miguel Oviedo, *La experiencia del escritor*, *Revista Iberoamericana* 47 (116-117): 311-313. Pitsburgh.

———. 1987. "Discurso pronunciado durante la ceremonia de entrega del Premio Cervantes." https://www.rtve.es/rtve/20141023/discurso-carlos-fuentes-premio-cervantes-1987/1034427.shtml

———. [1970] 2010. *Todos los gatos son pardos*. Salamanca: Siglo xxi.

———. s.f. "Discursos de Carlos Fuentes." Consultado en: https://www.ersilias.com/discursos-de-carlos-fuentes/

Oviedo, José Miguel. s.f. "La novela en español hoy. La experiencia del escritor." *Revista Iberoamericana* 47 (116-117): 309-321. Pittsburgh.

Pastor de Roscoe, Ada. 1996-97. "Entrevista con Mario Vargas Llosa." *Explicación de textos literarios*, número especial "Mario Vargas Llosa, un infatigable narrador" 2: 7-19. Sacramento.

Rodríguez Monegal, Emir. 1966. "Papel del escritor en América Latina." *Mundo Nuevo* 1: 5-21.

———. 1996. "Papel del escritor en América Latina." Mesa redonda del pen Club. *Mundo Nuevo* 5: 25-35.

Vargas Llosa, Mario. 1967. "La literatura es fuego." Discurso de entrega del Premio Rómulo Gallegos, 4 de agosto. http://blog.pucp.edu.pe/blog/latravesiadelfantasma/2009/02/14/la-literatura-es-fuego-mario-vargas-llosa/

———. 1971. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets. https://mercaba.org/SANLUIS/ALiteratura/Literatura%20Peruana/Vargas%20LLosa,%20Mario/Ensayos/Historia%20secreta%20de%20una%20novela.pdf

———. 2003. *Literatura y política*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

———. 2005. *Gabriel García Márquez, historia de un deicidio* (1971). En *Obra literaria* iv, *Ensayos literarios* i. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

———. 2005. *Cartas a un joven novelista* (1997). En *Obra literaria* iv, *Ensayos literarios* I. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

———. 2012. “Discurso de entrega del Premio Carlos Fuentes.” Discurso grabado. https://www.youtube.com/watch?v=456S4jvqGJw

La otra historia. Género, pasión y cognición en *Balún Canán* y *Ximena de dos caminos*

Yolanda Westphalen Rodríguez*

Una pregunta clave que se hace desde el campo de la crítica literaria escrita por mujeres es: ¿qué significa plantearse una historia y una tradición literaria de mujeres? Considero que, en primer lugar, reescribir la historia actual, porque construir una tradición implica revisar la historia hegemónica de la literatura y reescribirla para incluir la participación de las escritoras y narradoras o poetas orales, regionales y en lenguas ancestrales. Establecer tradiciones y genealogías implica encontrar un conjunto de rasgos propios en las distintas maneras de apoderarse de los géneros y formas literarias, de horizontes de enunciación que perduran a lo largo de los años en la literatura oral o escrita realizada por mujeres en América Latina. Evidentemente, tratándose de literaturas heterogéneas y marcadas por características interseccionales no solo de género, sino también regionales, étnicas y de clase, ello solo puede ser una tarea colectiva y de largo aliento.

* Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Un paso importante en esta dirección es el proyecto colectivo de autoras Comando Plath en el Perú, el cual trata de visibilizar y difundir las obras, en literatura oral o escrita, de autoras provenientes de regiones, que escriben en castellano o en lenguas originarias, sin importar el género literario al que recurran: narrativa, poesía dramaturgia, escrituras de sí, narrativa gráfica, libros álbum, etcétera.

Una gran falla de las visiones previas de la historia de la literatura es la ausencia de las escritoras e intelectuales. Hay un espacio vacío respecto de la producción de la mayoría de las mujeres, algunas de ellas borradas del mapa, otras sometidas a un virtual silencio, y, por último, pese a la progresiva recuperación y reconocimiento de algunas figuras claves de escritoras de fines del siglo XIX hasta el presente –reconocimiento debido fundamentalmente a los estudios críticos feministas–, se mantiene la visión hegemónica de la historia de la literatura latinoamericana. Esta se caracteriza por el predominio de un enfoque que minusvalora la presencia de las literaturas de mujeres dentro del campo literario, incluso la hegemónica, y valora aún menos las regionales o en lenguas ancestrales, o finalmente reduce la significación de sus obras a una perspectiva unidimensional, asociada en la mayoría de los casos a características consideradas "femeninas" dentro de la estructura binaria del pensamiento occidental.

La revisión de algunas de las historias literarias latinoamericanas canónicas: *Historia de la literatura latinoameri-*

cana en 2 tomos de Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker, o la *Historia de la Literatura hispanoamericana* en 4 tomos de José Miguel Oviedo, para poner dos ejemplos, muestra que, salvo algunos pocos nombres de escritoras, la mayoría no figura o figura dentro de la categoría otros. En algunos casos se habla de las poetas o las voces poéticas femeninas, como un subcapítulo aparte, dentro de un capítulo que contiene seis otros subcapítulos de escritores hombres. Aluden a una serie de períodos y corrientes literarias: romanticismo, modernismo, vanguardia, regionalismo, posmodernismo, etc., pero no explicitan cuáles son las características que les atribuyen ni por qué las escritoras del período no califican para incorporarse a algunas de estas corrientes y solo pueden ir en un acápite aparte.

La reconfiguración de la historia implica, entonces, resignificar el objeto mismo de la literatura, ya que la reflexión sobre el proceso de conformación de las literaturas latinoamericanas, incluida las literaturas de mujeres, produce su propio objeto. Hay que ser muy conscientes de que es el pensamiento crítico, la crítica literaria, y fundamentalmente la crítica literaria escrita por mujeres, la que ha descubierto –y sigue descubriendo– nuevos horizontes de enunciación, ha interpretado –y sigue interpretando– miradas que descentran y subvierten, genealogías y tradiciones en formación al interior del corpus de las literaturas de mujeres.

El estudio del complejo proceso de desarrollo de las literaturas latinoamericanas de mujeres ha adquirido un

renovado interés en los últimos años. Pese a esta gran producción no se logra aún la aprehensión de una nueva totalidad histórica que dialogue con las visiones previas y cuestione la perspectiva y el enfoque hegemónico, muchas veces limitado a la literatura masculina de élite, con el que se leía un proceso marcado por su hibridez, complejidad y superposición de temporalidades históricas. Más aún cuando esta visión de la historia es presentada como el universal, como la totalidad.

Se hace necesaria, por lo tanto, una revisión de la historia a escala latinoamericana, que incluya el papel jugado por las mujeres en ella. Un paso adelante en el horizonte latinoamericano se da con la *Historia feminista de la literatura argentina*, coordinada por Graciela Batticuore y María Vicens, obra en cinco tomos que establece genealogías desde la Colonia hasta el presente y propone nuevas lecturas de los textos fundacionales y la recuperación de otros olvidados e ignorados. Si bien constituye un gran esfuerzo por traer nuevas miradas y hacerlas dialogar, todavía nos falta la visión integradora de una nueva totalidad histórica que abarque toda nuestra región.

La omisión o invisibilización del aporte de las mujeres no solo implica desconocer su papel, sino desfigurar la comprensión de la forma compleja en la que las literaturas latinoamericanas se han desarrollado e interconectado, así como los efectos que dicha interacción ha tenido en el proceso histórico en su conjunto. Una propuesta de reescri-

tura de la historia debe esbozar el hilo conductor de estas genealogías y proponer una lectura que rearticule los aportes de las mujeres en la totalidad contradictoria del campo cultural, que incluye un campo literario complejo y pluricultural (*cfr.* Cornejo Polar 1983, 1989). Tal reinscripción puede implicar la resignificación de las características del período, de las corrientes literarias hegemónicas, emergentes o residuales y del desarrollo de los géneros mismos.

Con el objetivo de reflexionar sobre la necesidad de abordar la historia literaria desde otra perspectiva, me voy a apoyar en la propuesta teórica de Antonio Cornejo Polar, pero espero resignificarla. Él propone dos categorías que permiten una visión de conjunto de los procesos históricos, y lo hace –desde mi punto de vista–, con una perspectiva que renueva la historiografía literaria clásica. En su famoso discurso de ingreso a la Academia Peruana de la Lengua, Cornejo Polar afirma:

> Interesa, entonces, adoptar una perspectiva y articular las categorías teóricas con conocimientos históricos. Se burlan así los riesgos de la falsa neutralidad, pues asumir un tiempo es asumir también su conflictividad social, a la par que se alejan los peligros del idealismo y del empirismo, peligros que, tratándose del estudio de una literatura nacional, implican en el primer caso la esencialización de sus dos términos, como si la literatura no fuera cambiante y la nación una fluencia continua, y en el segundo, la simple recopilación de datos sin sentido orgánico ni procesal. Es en el espacio formado por la relación dialéctica entre teoría e historia donde debe fundarse una nueva concepción de la literatura peruana. A colaborar en este

> esfuerzo, que sin duda tendrá que ser colectivo, están destinadas las siguientes reflexiones (1983, 38).

En suma, Cornejo Polar plantea articular las categorías teóricas, como las de totalidad contradictoria y heterogeneidad, y comprenderlas en su desarrollo histórico. Plantear la problemática desde el punto de vista de ambas categorías nos permitirá postular una visión distinta de las características del campo literario peruano y latinoamericano.

En tal sentido, intentaremos desarrollar nuestro trabajo resignificando esta articulación entre teoría e historia, proponiendo una primera parte que plantee algunas consideraciones teóricas para comprender cómo abordar la historia de la literatura desde una perspectiva de género, y una segunda parte que se limitará a revisar algunos hitos de la literatura escrita por mujeres que han logrado incluso una cierta aceptación canónica.

Para Cornejo Polar, el espacio de la literatura y del campo literario es un espacio conflictivo en el que se han desarrollado diversos sistemas literarios y lecturas críticas de dicho proceso. Él planteó ampliar el horizonte de reflexión y el objeto de estudio de las literaturas, incluyendo el estudio de tres sistemas: el de la literatura canónica, el de la literatura popular y el de la literatura en lenguas originarias. Desarrolla las categorías de totalidad contradictoria y heterogeneidad para enfatizar la necesidad de enmarcar la literatura en el proceso histórico de la sociedad, una literatura que surge del choque violento de dos culturas, la occi-

dental y la andina, y como consecuencia de ello queda atravesada por complejos procesos de transculturación y la presencia de literaturas heterogéneas con características literarias distintas (oralidad y escritura).

Desgraciadamente, pese al enriquecimiento analítico que significó adoptar una perspectiva multiétnica, multicultural y multilingüística, no se ha comprendido que no se resignificará la totalidad contradictoria de las literaturas sin un enfoque transversal de género. Es imprescindible incluir el patriarcado como una de las variables, porque es evidente que una revisión de la historia literaria de muchos períodos debe incluir también una perspectiva transversal e interseccional de género, ya que el Estado colonial, el oligárquico y el empresarial también se caracterizan por su naturaleza patriarcal.

El problema es cómo se concibe el espacio de la literatura latinoamericana, si se enuncia el discurso asumiendo que la historia y el canon actualmente existente –es decir, el canon de la literatura de élite, masculina y escrita en castellano– es el centro, un meridiano, un espacio con mayor capital, en última instancia, un universal que se opone al particular de la periferia, del subordinado o del subalterno, sean estas las literaturas en lenguas originarias, la literatura popular o la literatura escrita por mujeres, o si se considera este planteamiento como una perspectiva jerarquizante de literaturas mayores y menores y se rechaza que se atribuya

a la historia machista canónica las características de universal y a las otras literaturas el carácter de particular.

Un universal lo es porque contiene en sí la riqueza de los particulares; una perspectiva unidimensional no es el universal, es uno de los particulares que se ha erigido en hegemónico como expresión de los poderes fácticos de la sociedad y ha convertido su capital simbólico particular en "el capital simbólico" por razones de poder. La literatura latinoamericana es de hecho una totalidad multicéntrica, conflictiva y heterogénea que no puede ser explicada con la concepción hegemónica de la historia literaria con la que se define actualmente dicho campo.

El universal es la existencia de formas artísticas de expresión a través del arte verbal a escala mundial/latinoamericana, dependiendo de la amplitud del conjunto que se estime, pero las formas de hacerlo corresponden a diferentes universos socioculturales atravesados por sus propios conflictos políticos, sociales, lingüísticos, culturales, de clase, de género, de etnia, así como entre naciones. Es un universal desigual, sí, pero no en el sentido de literaturas que avanzan hacia una concepción modélica de formas literarias establecidas como universales desde una perspectiva machista y unidimensional, es un universal que contiene en sí varias formas particulares de definir la literatura, que asume como miembros a distintos tipos de personas, que se expresa en múltiples lenguas y se orienta a públicos disímiles, que opta por géneros discursivos dis-

tintos y está atravesado por distintas temporalidades históricas, que sin embargo coexisten. Se trata de una unidad conflictiva, en lucha entre distintas formaciones socioculturales, tradiciones, géneros y formas de relacionarse entre sí y con el poder.

La historia canónica de la literatura latinoamericana actual reduce la riqueza de un universo multicéntrico y heteróclito a una sola de sus manifestaciones y presenta a las otras manifestaciones –cuando las considera– como simples manifestaciones de folclore (en el caso de la literatura popular o en lenguas ancestrales) o de estéticas residuales (en el caso de la literatura escrita por mujeres).

Nuestro enfoque se plantea la hipótesis de un espacio de la literatura latinoamericana heterogéneo, desigual y en el que coexisten distintas temporalidades históricas y modernidades. En tal sentido, estimamos que el espacio universal de la literatura latinoamericana solo puede ser concebido como un espacio concreto, y no como un universal abstracto, si se lo ve como la síntesis de múltiples manifestaciones literarias particulares, es decir, la unidad de la diversidad de campos literarios, capitales simbólicos, manifestaciones literarias y críticas que se enuncian desde diferentes horizontes, particularmente para nosotras desde el enfoque de género.

No se trata, desde mi punto de vista, de escribir tan solo una historia particular de las mujeres. Si bien es indispensable hacerlo, y quizás sea aquel un primer paso, lo primordial es

subvertir el universal abstracto creado por la perspectiva machista y patriarcal. La inclusión de la variable de género desde una perspectiva interseccional en el estudio de la historia de la literatura debe variar la comprensión de las características particulares de cada período histórico en el que se reinserta el trabajo de las mujeres, cuestionar los géneros literarios considerados tradicionalmente representativos y resignificar su articulación con la totalidad contradictoria de la literatura en América Latina.

Con este objetivo, me propongo examinar algunos hitos de nuestra historia de las literaturas de mujeres como casos que muestran la dificultad, desde la perspectiva hegemónica, para clasificar algunas obras, incluso canónicas, enunciadas desde el horizonte de la mujer. Intento mostrar de qué manera dichas obras modifican la comprensión que tenemos de corrientes, géneros y tradiciones literarias (regionalismo, interiorismo, vanguardismo), de qué maneras se subvierten los patrones tradicionales y se crea una nueva tradición, aspecto omitido o subvalorado del análisis tradicional de sus obras.

Rosario Castellanos y Laura Riesco, hermanadas en la encrucijada cultural del choque entre el universo occidental y las culturas maya y quechua, deciden narrar –desde el punto de vista de una niña– la otra historia, la historia dentro de la historia, la de la mujer y la de las culturas ancestrales. Porque el punto de vista de la niña, lo es también de la mujer infantilizada, considerada incapaz de concebir la

totalidad, como las narradoras de las novelas *Balún Canán* y *Ximena de dos caminos*. Mirada que también se extiende a la percepción occidental respecto de las comunidades campesinas y de los pobladores andinos o las comunidades amazónicas.

Pero ambas autoras le dan una vuelta de tuerca, nos muestran un nuevo método de conocimiento de la realidad, a partir de la intuición, la inmediatez de las percepciones sin filtro, en las que se mezclan las experiencias vividas y los esquemas culturales, los afectos y prejuicios en su cotidianidad, entrelazadas con la lectura circular de las memorias ancestrales a fin de llevar a los lectores y las lectoras a participar del proceso de semiosis de una totalidad contradictoria. Sin embargo, esta totalidad no la construye solo la mirada de la narradora, requiere de los lectores que armen el rompecabezas en sentido literal y figurado del choque cultural y de género en Chiapas y en La Oroya (Junín) en las décadas de 1930 y 1940 en América Latina.

En *Balún Canán*, los epígrafes hacen dialogar los libros sagrados mayas con la palabra del ama narrando historias ancestrales del Popol Vuh y a estos con la presencia de "verdades" aprendidas e irrefutables como "Colón descubrió la América", afirmaciones propias del discurso histórico hegemónico. Al centro del proceso de configuración de esa totalidad, la identificación de la figura del padre como la del poder. El padre habla el tzeltal, pero no cumple la misma función que entre los trabajadores de Chactajal;

no es elemento de unidad e identidad, sino de opresión, de control. La mirada de la niña nos presenta en su inmediatez el rol de comparsas asignado a las mujeres en la sociedad de su época: nos muestra a las concubinas, las separadas, las solteronas o las que accedieron al poder y al estatus por el matrimonio. Incluso las educadoras son ridiculizadas en ese mundo de dominio de la ley del padre. Los indígenas comparten los temores y los espacios femeninos, se congregan en la cocina y se refugian en su lengua, su comida y sus tradiciones, pero sus poderes de resistencia castigan a los amos y a los traidores: el ama tiene el cuerpo lleno de llagas y Mario se consume producto de maleficios, la niña teme a los dioses indígenas, y no sabe qué hacer frente a las amenazas del dios occidental.

Las mujeres y los indígenas tienen que apropiarse del código de los otros para utilizarlos a su favor y sobrevivir, apropiarse de la ley, de la educación. Francisca, una de las primas hermanas de César Argüello, debe apoderarse de los saberes de los chamanes para poder mantener su poder y ejercer control y poder sobre su finca, y la protagonista –esa niña sin nombre– debe apropiarse de la escritura para poder narrarnos su historia. Agenciarse de la escritura antes de que se le olvide el rostro de su ama y homogeneice a los indígenas en un sujeto colectivo con el mismo rostro.

En *Ximena de dos caminos*, el conflicto entre los códigos lingüísticos y culturales se da entre el quechua y el castellano, entre el mundo andino que entrevé a través de las

historias de su Ama y algunas incursiones en el mundo exterior, y el de su familia y la visión del mundo y el saber occidentales, simbolizada por una enciclopedia que la fascina y a la que se siente unida por infinidad de hilos conductores. Los padres representan la cultura hispánica dominante, y los juguetes traídos desde Estados Unidos de América su lugar de poder económico en la sociedad, producto de su alianza con los enclaves transnacionales.

Las mujeres resisten y subvierten el orden patriarcal en el universo ficcional. Se trata de personajes del entorno familiar pero exteriores al núcleo básico de Ximena, que la hacen develar –con la misma percepción de una inmediatez fragmentada y sin filtros de la protagonista de *Balún Canán*– el amor prohibido, el sexo y la locura en la adolescencia, el despertar sexual infantil, las cumbres borrascosas del amor y la transgresión de las normas representadas en las relaciones lésbicas y la falta de decoro de los que logran vivir como les da la gana. Ximena descubre en Casilda la desnudez, el significado de la menstruación y la absoluta determinación de convertirse en "la mujer o la puta" de su amado. Pero paralelamente se le revela el proceso de la escritura, la transformación que implica el acto escritural, así como la búsqueda desesperada de la ahijada de un destinatario para su correspondencia, lo que la lleva finalmente al mundo ficticio y esquizofrénico de la autocorrespondencia, la locura y el suicidio. La necesidad de las niñas de apropiarse de la escritura es la necesidad que

tenemos las mujeres por acceder a la escritura y apoderarnos de nuestro rol de escritoras.

La estructura circular de ambas novelas comienza con protagonistas analfabetas, porque no saben ni leer ni escribir, y termina con las mismas niñas escribiendo el nombre de su hermano Mario por todas partes en el caso de *Balún Canán* o una carta a su Ama, en el caso de *Ximena de dos caminos*. Estructura circular que alude al tiempo circular de las culturas precolombinas, temporalidad con la que se identifican en tanto sujetos considerados subalternos desde los códigos occidentales, pero que pueden subvertir dichos cánones. Temporalidad del Pachacuti que Ximena descubre cuando acude al campamento minero, atraída por supuestos fuegos artificiales, y descubre por primera vez el mundo de la represión y el de la resistencia, la historia del mundo al revés que tanto temen los poderes fácticos del poder oligárquico y empresarial de la cultura occidental.

La incomunicación se encuentra al centro del choque de universos sociales, culturales y de género. Códigos contrapuestos y lugares de enunciación distintos, pero la lucha en ambos casos por apropiarse de esos códigos y usarlos desde su propio horizonte. El énfasis en apropiarse de la escritura plantea la autoconsciencia metaficcional del papel de la mujer escritora. Las mujeres y los indígenas deben apoderarse de todos los lenguajes.

Lo interesante desde el punto de vista de la historia literaria es la dificultad que encuentra la crítica canónica

para clasificar las obras de ambas escritoras. Las corrientes utilizadas para categorizar un conjunto de obras no encajan completamente en las características que las definen, no pueden ser tipificadas propiamente como literatura regional o neoindigenismo porque hay una renovación y resignificación de las corrientes y tendencias de la época. El universo social de terratenientes y campesinos o de enclaves mineros y pobladores andinos o mineros no es visto desde las luchas épicas de las movilizaciones campesinas, sino desde la épica de la cotidianidad de la vida de las mujeres, las niñas analfabetas, las mujeres infantilizadas que descubren en la fragmentación de sus vidas privadas la totalidad contradictoria de la visión social, étnica y de género de un período de la historia latinoamericana.

Sin ánimo de generalizar, quiero concluir con algunas reflexiones finales que considero relevantes respecto de en qué tradición podemos apoyarnos y cuál es nuestra genealogía.

No se trata de recurrir a recursos y técnicas distintas. Creo que lo principal es la función pragmática del lenguaje, quién lo usa, cómo lo hace, con qué propósito y cuál es el efecto que provoca. Los lenguajes son poderosos instrumentos para imaginar lo que aún no existe, para crear mundos posibles y ficcionales. Se trata de la naturaleza de los universos creados, la voz que enuncia, el lugar desde donde lo hace y el enfoque de su mirada para revelar las relaciones y los hilos del tejido social en el que se insertan.

Escribir con el cuerpo implica proponer la relación entre lo sensible y lo cognoscible como método de conocimiento. El cuerpo siente y piensa. La racionalidad, entendida como algo puramente cerebral o mental, no es ni de lejos la única forma de conocer el mundo, la intuición los afectos, pulsiones y pasiones tienen su propia lógica y cumplen un rol en el proceso de aprehender la realidad, en la interacción social y el conocimiento de sí. En la autoconsciencia, todos estos procesos y racionalidades son tanto objetivos como subjetivos.

Las literatas expresan sus búsquedas y experiencias en todos los formatos existentes, los subvierten y proponen nuevas formas de creación y al hacerlo modifican las relaciones del conjunto del campo literario. Amplían así el objeto y el concepto mismo de literatura.

La aprehensión de la heterogeneidad y la totalidad del campo literario solo puede lograrse si a la perspectiva de literaturas multiculturales, multiétnicas y multilingüísticas se le incorpora una perspectiva interseccional y transversal de género. Este es nuestro desafío, reescribir la historia. Sumémonos a este proyecto colectivo.

Referencias

Batticuore, Graciela y María Vicens (coords.). 2020. *Historia feminista de la literatura argentina*. Córdoba: Eduvim.

Castellanos, Rosario. [1957] 1983. *Balún Canán*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Cornejo Polar, Antonio. 1983. "La literatura peruana: totalidad contradictoria". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 9*, No. 18 (1983): 37-50.

Cornejo Polar, Antonio. 1989. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.

González Echevarría, Roberto y Enrique Pupo-Walker. [1995] 2006. *Historia de la literatura latinoamericana*, 2 tomos. Madrid: Gredos.

Oviedo, José Miguel. 2001. *Historia de la Literatura hispanoamericana*, 4 tomos. Madrid: Alianza Editorial.

Riesco, Laura. 1994. *Ximena de dos caminos*. Lima: Peisa.

El poema arqueológico: lo que la silva le hace al tiempo

Modesta Suárez*

Teotihuacán y Cuzco están en ruinas
pero las águilas y los cóndores todavía se levantan.
Carlos Pellicer, *Piedra de sacrificios* (1924)

Un paisaje visible, en 2004, le permitiría a Gustavo Jiménez juntar, en una misma publicación, fotografías de ciudades antiguas y textos poéticos de autores mexicanos y mesoamericanos de los siglos XIX y XX, con el subtítulo *Antología de poemas sobre vestigios del México antiguo*. Esta edición es la que me lleva hoy a una reflexión más general sobre el poema arqueológico (y tal vez convendría usar un plural), en la discusión también literaria emprendida entre México y el Perú desde hace siglos. Lo que sigue no son sino piedras iniciales de un edificio, aún por erigir. El corpus poético[1] elegido para este estudio irá apareciendo poco a poco en las páginas del trabajo, pero es de señalar que los

* Université Toulouse-Jean Jaurès.

[1] Sin olvidar cuán fecundas han podido ser las miradas desde campos políticos, antropológicos, etc., de autores como José Carlos Mariátegui y la revista *Amauta* (1926-1930).

propios autores, desde las obras suyas, pudieron entablar un intercambio fecundo de miradas cruzadas entre ambos países, y lo hicieron a lo largo del tiempo que nos ocupa, de finales del XIX hasta hoy en día.

Numerosos intelectuales han cotejado, con puntos de vista diversos, ambos países: citaremos aquí tan solo a Jorge Basadre en su *Perú: problemas y posibilidad* de 1931. Dedica uno de sus capítulos a la obra de José Sabogal (pinturas y xilografías) como una manera de subrayar la "peruanidad del arte de Sabogal", definida como "la esencial y vertical [...] culminación y [...] depuración de esta vena racial antes subterránea, desdeñada o bastardeada", antes de llevar a una comparación entre el Perú y México donde "[celebra] que el Perú sea en el arte pictórico, *como México,*[2] por primera vez una realidad y una solución y no una posibilidad y un problema" (Basadre 1992, 147-148). En la segunda edición del mismo libro (1978), Basadre subrayará más aún la necesidad de reconsiderar la cultura andina antigua aprovechando una fructífera arqueología a lo largo de los treinta últimos años (Basadre 1992, 160). Octavio Paz diría lo mismo para "la recuperación del arte del antiguo México" (Paz 2001, 567).

De hecho, la temática de las ruinas, la piedra y la arqueología aúna ambos países: en la inicial perspectiva colonial de la visión conquistadora de las ruinas antiguas y, luego,

[2] El subrayado es mío.

con la posible constitución de una ruina contemporánea (ya sea por recubrimiento o por destrucciones debidas a los terremotos, por implicar dos ejemplos muy distintos). Augusto Tamayo Vargas añadía profundidad temporal a este razonamiento cuando reflexionaba sobre la "extraña piedra peruana que crea hombres desde los viejos tiempos míticos precolombinos: Viracocha, Pacaritampus, pururucas..." (Aguilar Mora 1992, 133). Siguiendo el imaginario cultural europeo, desde los poetas griegos y romanos, el tema de las ruinas fue acogido por los poetas mexicanos y peruanos como un objeto a la vez inquietante y maravilloso, huella de un tiempo destructor y marca de esplendores pasados (Schnapp 2020).

Dos figuras centrales destacan en este intercambio: César Moro –ampliamente estudiado en este libro– y Octavio Paz. Ambos tienen en común el enlace con tradiciones ("y lo moderno es una tradición") (Paz 1986, 17) y un punto de observación desde las vanguardias, desde el cual pueden interrogar el poema arqueológico como marcador de debates tanto en el Perú como en México. ¿Permite el "poema de ruinas" una reactualización del pasado –prehispánico– en las áreas andinas y mesoamericanas, hasta favorecer el diálogo entre lo distante y lo contemporáneo? Dentro de esta perspectiva, hacemos la hipótesis de que la silva sería una forma idónea, anclada en la historia de la poesía y con vitalidad renovada por los poetas modernistas y sus seguidores.

Tema poético heredado en gran parte de la mirada de los románticos europeos, ¿podría el poema arqueológico encerrar características propias de una identidad contemporánea (¿americana?), esplendorosa y sin embargo esparcida en el espacio (o sea también en el tiempo)? ¿Sería entonces la silva una suerte de receptáculo de energía y memoria, ritmo vital para una parte de la poesía de los dos grandes espacios de antiguas civilizaciones, mesoamericana y andina? No cabe duda de que la tipología de esta clase de poema es compleja –fuera incluso de la tradición de la poesía indígena– y por ello intentaremos abarcarlo a partir de tres preguntas que parten de la silva: sobre su ritmo y tempo en esta forma de construcción poética; sobre su posible influir en la estabilidad del poema; sobre su actualidad en tanto que la ruina puede ser fruto de acontecimientos contemporáneos.

Un poema entre barro y canto

Ya a principios del siglo xx, los escritos del poético y peruano Grupo Norte (década del 10) (Ortiz Canseco 2013, 15) o del mexicano Alfonso Reyes, en su *Visión de Anáhuac* (1917), nos permiten adentrarnos cada vez más profundamente por territorios arqueológicos que poetas como Blanca Varela o Martín Adán en los 60 peruanos, por una parte, Octavio Paz y Jorge Cuesta, desde los 40, o José Emilio Pacheco a finales

del pasado siglo mexicano, por otra parte, también señalan como tema poético y/o metapoético.

Existe una profunda y clásica coexistencia del poema y de la ruina, y América Latina no es excepción. En lo que concierne al Perú, es de notar una marcada presencia del paisaje arqueológico, particularmente el del sur andino con ruinas líticas que remiten al periodo precolombino, con lo que se ha podido llamar "el culto a la huaca" (Fernández Cozman 2000, 103). Los inicios del XX son años de redescubrimiento del conjunto pétreo de Machu Picchu y su difusión gracias a unas primeras fotografías del sitio (1923, 1928, años 30) sacadas por Martín Chambi (Chambi 2002). Cuzco seguirá haciendo de ombligo del mundo andino. Desde México, Octavio Paz recupera también estos aspectos originarios, en "Piedra nativa" de *Semillas para un himno* (1950-1954): "Como las piedras del Principio / Como el principio de la Piedra / Como al Principio piedra contra piedra" (Paz 1985).

Machu Picchu no es, sin embargo, el único vestigio en llegar a la literatura, como lo recuerda Walther Maradiegue cuando interroga la materialidad de las ruinas andinas como "activador de nostalgia", y posible "signo nacional de un pasado poder imperial, signo que fue diseñado por y para las élites nacionales criollas" (Maradiegue 2023, 6). Y porque el Perú no se reduce al sur andino, el investigador alemán pasa a proponer una lectura del poemario *Visiones de Chan Chan* (1927) de José Eulogio Garrido, donde realza

la presencia e influencia del Grupo Norte. Se trata todavía de una "poesía sobre ruinas" pero el crítico propone estudiarla como una "poética del barro" (Maradiegue 2023, 5). Y esta perspectiva permite considerar otras arquitecturas antiguas, menos líticas –¿más líquidas?–, como lo que apareciera en Guamán Poma de Ayala o en Arguedas, con la fluidez inherente a lo pétreo andino (Maradiegue 2023, 8).

Sin embargo, en las arquitecturas milenarias lo que domina no deja de ser la ruina lítica. Basadre lo recalca cuando reivindica el "huaco" en la obra de Sabogal, algo como el eco de la postrera figura en el soneto que cierra "Nostalgias imperiales" en *Los heraldos negros* de César Vallejo: "como un huaco gigante que vigila", un endecasílabo entre sueño y amenaza indígenas (Vallejo, 2006). Las mismas revistas de vanguardia, como *Amauta* desde Lima o *Boletín Titikaka* desde Puno, inscriben este "patrimonio" pétreo en los textos que publican, como en "Sajsawaman" (6/6/11/7/9) de Luis E. Valcárcel (*Boletín Editorial Titikaka* 2016 [1928], 88):

> *poliedros de roca*
> *granitos gigantes [...]*
> *dados de piedra de un juego titánico*
> *–ensayaban los incas*
> *la construcción del universo–*

La fortaleza se revela con dimensiones de universo y con reminiscencia de un poético juego de dados, de corte tanto

mallarmeano como vallejiano. El mismo vestigio de "Sacsaywaman" (poema de 1973),[3] bajo la mirada posvanguardista y peruana de Alejandro Romualdo, es un contrapunto manifiesto (13/13/14/13/14/11/11/8) a cierto imperialismo aún presente en Valcárcel:

> *Celebro el poder y la gloria de las hierbas*
> *que como guerreras irrumpen victoriosas*
> *entre las piedras o atraviesan como los ángeles*
> *los muros devastados por la lluvia el sol*
> *cantando sobre la fortaleza devorada*
> *la eternidad de las cosas sencillas*
> *que nacen y mueren sobre la tierra*
> *por los siglos de los siglos*

El paso de la exaltación de lo mineral a un elogio de lo vegetal remite a perspectivas horizontales que recuerdan la devastación del vestigio, sin menosprecio por lo poético. De hecho, los versos de arte mayor ensalzan (en silva libre impar) las humildes hierbas en una visión de resistencia, existencial y prosaica.

Retrocediendo a inicios del XX, entre las distintas corrientes vanguardistas, el surrealismo agudizará la mirada de los artistas e intelectuales hacia lo arqueológico. Ya a partir de la década del 20, tanto Breton, Éluard como Aragon, tras una predilección por África y Oceanía, vuelcan su curiosidad

[3] Este conjunto de ocho versos forma parte de un monumental panorama del planeta Tierra y se encuentra en el centro de un poema-poemario mapa, *En la extensión de la palabra*, publicado por Romualdo en 1974.

hacia América Latina. Gracias al Catálogo de la venta de la "Collection André Breton et Paul Éluard" en Drouot, en 1931, conocemos la magnitud de la colección de objetos precolombinos. También es de señalar, durante el primer viaje de Breton a México en 1938, los reencuentros con el pintor e intelectual Wolfgang Paalen y la influencia del arqueólogo Miguel Covarrubias, quien alimentará el interés del poeta francés por las culturas mesoamericanas y andinas del Perú, más precisamente "las civilizaciones nazca, mochica, chancay e inca" (Bourget 2024, 183).[4] Breton hace suyos los preceptos dictados por sus amigos Diego Rivera y Frida Kahlo en cuanto a un "*genio nativo*[5] [mexicano] que irrigaría la creación contemporánea" (Bourget 2024). Un Breton al que el propio Paz retrataba como "uno de los centros de gravedad de nuestra época", un "'manierista' [...] dentro de la tradición europea, en la línea que desciende de Góngora, Marino, Donne" (Paz 1980, 61 y 59).

En América Latina, el poema arqueológico se consolida gracias a una mirada que se interna por tiempos y espacios del continente prehispánico, poblado de dioses y piedras, vacilando entre épica e instantáneas fotográficas. O como en el poema largo del mexicano Efraín Bartolomé, "Toniná. Una mirada hacia los cuatro rumbos", versos deshilachados, escalonados, dispersos casi desperdigados en la página

[4] Las traducciones son mías para todas las citas que vengan del francés o del inglés.

[5] Subrayado en el texto.

(Jiménez 2004, 100-111). Así también en *Piedras sueltas* (Paz 1985), escorzo de tiempo, en los tres endecasílabos del primer poema de "En Uxmal": "1. En la explanada vasta como el sol / reposa y danza el sol de piedra, / desnudo frente al sol, también desnudo" o los tres heptasílabos del tercero: "3. Se despeña la luz, / despiertan las columnas / y sin moverse bailan" (Paz 1985, 142).

Estos escuetos poemas, para cantar tan relevantes conjuntos monumentales, encuentran cierto eco en aquellos de la peruana Blanca Varela. Ya no estamos en la costa yucateca sino en la del norte del Perú, en la sección "Frente al Pacífico" de *Luz de día* (1960-1963), por espacios preincaicos. La reflexión de la voz poética sigue incorporando luz, tiempo y piedra:

¿Cómo fue ayer aquí?
Sólo hemos alcanzado estos restos,
el vaso que ilumina con su lejano y obstinado silencio,
el pájaro herido en el esmalte al alcanzar el fruto.

Llegamos con la puntual indiferencia del nuevo día,
Saltando sobre la desgracia con precisión de atletas.
Hemos dormido bajo las estrellas,
hemos perdido el tiempo.

Paracas, Ancón, Chavín de Huantar.
Éstas son las palabras del canto.

El yo poético comparte su vivencia, entre percepción existencial (un grupo de jóvenes acampa entre ruinas –la "desgracia"

del v. 6– durante un fin de semana), arqueológica (con la huella, el "vaso" y el "esmalte", v. 3 y 4) y filosófica (la pregunta sobre un tiempo a la vez indolente y desgarrador). La voz poética está en un intento de comprensión, en medio de estos restos que, si bien suenan con los nombres prestigiosos que perduran en la memoria ("Paracas, Ancón, Chavín de Huantar"), no dejan de señalar la paradoja de su "lejano y obstinado silencio" (v. 3) y la materialidad de "las palabras del canto" (v. 10). Un canto que raya con la tradición órfica.

La inquietud, presente en los versos de *Luz de día*, sigue vigente en el inicial poema en prosa de *Libro de barro* (1993-1994), escrito en Paracas: "Hundo la mano en la arena y encuentro la vértebra perdida. La extravío al instante" (Varela 2016). La búsqueda del origen, colmada en la primera frase con el excavar feliz, se resuelve en el desasosiego de un "extravío" inmediato y rotundo. La respuesta emerge y se sumerge en un mismo gesto, amago de una reflexión vivencial y metapoética. Queda, dentro de lo poético, una actitud de investigación hacia el pasado, que induce a reiterar la búsqueda de forma y sentido, amenazados por el paso del tiempo. Cómo no pensar que los poemas del *Libro de barro* evocan una arcilla originaria y convocan, en "el libro", la materialidad de las ciudades antiguas de la costa pacífica peruana.

En aquellos años 50, un grupo de jóvenes intelectuales peruanos (pintores, poetas –entre ellos Varela–, ensayistas), toma conciencia (¿más que en otras épocas?) de que "[en el

Perú] se había hecho un arte independiente, autónomo, válido hace muchísimos siglos [... y que ello brindaba la posibilidad] de reconocer una tradición plástica autónoma en esta parte del mundo" (Lauer 1975, 23-25). ¿Hasta qué punto esta cita del pintor Fernando de Szyszlo podría ser asumida por gente de literatura? El debate está en manos de críticos como Carlos García-Bedoya en su propuesta *Para una periodización de la literatura peruana* (2004) o Antonio Cornejo Polar en *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989). Para Szyszlo, tampoco cabe duda de que en la perspectiva anterior "México fue desde el principio una especie de cimiento" (Lauer 1975, 29).

La silva: tiempo y tempo

Hasta ahora los versos citados no pertenecen forzosamente a la silva, sin embargo, en México, el Perú y en toda América Latina, numerosos poetas, entre ellos figuras señeras como las de Octavio Paz, Javier Villaurrutia o Martín Adán, han expresado su fascinación por aquellos poetas que reanudaran con esta forma métrica y poética antigua en el dominio hispánico de los Siglos de Oro: Góngora y Quevedo. Definida básicamente como "una serie poética ilimitada" (Quilis 1991, 161) y también una de las formas métricas de la poesía contemporánea, quisiéramos explorar su maleabilidad a lo largo del tiempo y tal vez también su plasticidad para engarzar una temática arqueológica.

Una característica de la silva podría ser su resistencia a lo largo de la poesía de tradición española y su coexistencia con el mundo de la ruina. Desde la época barroca española, la imagen poética del vestigio forma parte de un material poético ampliamente usado (mucho antes de la época romántica). Dicho material permite un acceso muy directo con la experiencia barroca, así el desengaño, partiendo de una base pragmática hasta alcanzar una visión más abstracta: "La contemplación de la piedra erosionada va a conducir a una reflexión metafísica, en tanto que aquellas bases sólidas sobre las que el hombre se apoya –roca, civilización– se descubren frágiles, si no perecederas" (Badía Fumaz 2013, 137).

Con el texto gongorino de las *Soledades* (1613), la silva permite adentrarse por los paisajes que hacen eco al mundo de las ruinas, siendo ella misma "cimiento" de formas poéticas antiguas cuando fue acogida por el barroco, y redescubierta luego por los poetas modernistas y vanguardistas (Pizarro de Trenqualye 2011).

Su retorno es consumado con ese renacimiento literario que supone el modernismo latinoamericano. Por un lado, la historia de la silva ejemplifica en lo literario el propio surgimiento de los conjuntos pétreos que la ciencia arqueológica va excavando: es un vestigio vivo de una tradición pasada. Por otro lado, y desde su propia arqueología literaria, la silva modernista retoma, en el verso impar, parte de sus bases: recupera el endecasílabo y el heptasí-

labo hispánicos y barrocos. Es alianza de registros diversos llevados por el arte mayor y el arte menor, acogiendo las vertientes culta y popular de la tradición.

Hasta qué punto el retomar la silva no fue una manera, para Rubén Darío y quienes le acompañan en esta renovación del verso, de respuesta al "pedido" de Verlaine en los versos iniciales de su "Art poétique": "De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair". Con implicaciones tajantes: el alejarse de la tradición imperante del verso par, con excepción del alejandrino y sus dos heptasílabos, como otra respuesta posible a la elección de lo impar. La silva hispánica fortifica el llamado Barroco americano; con los poetas modernistas, se modifica y modula hasta acoger a finales del siglo XIX todas las posibles medidas impares, en la llamada silva libre impar (Paraíso 1985).

El reconocimiento del barroco, y por lo tanto de la silva, emerge ya en la generación de poetas coetáneos de Villaurrutia, y se fortalece con estudios como los de Reyes, "entre 1910 y 1926, [...] quien inició formalmente la revaloración teórica de Góngora" (Ulacia 2001, 74), preparando así el homenaje español a Luis de Góngora (1561-1627), en el tercer centenario de su muerte. El crítico suma a ello la publicación mexicana, en 1910, del libro de Amado Nervo sobre Sor Juana Inés de la Cruz, *Juana de Asbaje* (Ulacia 2001, 74).

Francisco de Quevedo tampoco queda fuera de este recuerdo áureo, visto desde las vanguardias. Vallejo le rinde homenaje, en el "Himno a los voluntarios de la Repú-

blica", poema apertura de *España aparta de mí este cáliz*, donde Quevedo es "ese abuelo instantáneo de los dinamiteros" (Vallejo 2006). Por otra parte, es de notar "el magnífico ensayo [de Martín Adán] *De lo barroco en el Perú* (1968), ejemplo él mismo de lenguaje barroquizante" (Oviedo 2001, 413) y que habría que considerar como un proyecto literario a la par del de Lezama Lima en Cuba (Aguilar Mora 1992, 142). En cuanto a Paz, cierra uno de los capítulos de *Sombras de obras* confesando: "Quevedo fue uno de mis dioses" (Paz 1983, 130) incidiendo, en otro texto, en el impacto de un barroco "adopta[do] y adapta[do]" en la arquitectura mexicana del siglo XVII (Paz 2001, 575), una definición que sin duda convendría para la literatura. El crítico Anthony Stanton insiste en las conexiones entre el siglo XVII y "un momento de esplendor del neobarroquismo [en México] cuando los contemporáneos desentierran a Sor Juana Inés de la Cruz" (Stanton 1992, 68).

La silva modernista se transforma en una "forma-crisol" interna al mundo hispano-americano, dentro del llamado Barroco americano. Permite llevar a cabo y amplificar reflexiones filosóficas y/o existenciales, como la de la fugacidad del tiempo y la muerte.

Cómo arruinar un poema

En la intersección entre poema y ruina contemporáneas, se esperaría que el fragmento fuera una regla de ese sis-

tema arqueológico. De forma general, "el recurrir a la forma fragmentaria se inscribe en la huella de une triple crisis con la que identificar la modernidad [entre ellas, la] crisis de la obra por caducidad de las nociones de finalización y de completud" (Susini 1997, 2). Sin embargo, Milán interroga la existencia de "una tradición del fragmento" en la poesía mexicana del siglo xx e insiste en que "el contenido queda siempre a salvo. [...] El poema, momentáneamente fracturado en su sintaxis, se rearma para volver a ser un poema" (Milán 2012, 172 y 175). ¿Cómo leer entonces los textos arqueológicos que forman parte de poemas como los de Efraín Bartolomé, ya citado, o del inicio de la obra de Paz con el conjunto de *Piedras sueltas* (1955)? La numeración de los poemas, hasta diez fragmentos para "Lección de cosas", nos invita a leer cada uno como un canto intenso pero aislado de los demás, como una forma de *mise en abyme* reiterada del conjunto y, por lo tanto, fragmento sin lugar determinado. Así se podría leer "Dios que surge de una orquídea de barro" como el resto precioso, en amago de silva (9/5/5): "entre los pétalos de arcilla / nace, sonriente, / la flor humana" (Paz 1985, 140), de un fresco mayor del que no sabremos nada. Suerte de detención del tiempo en el fulgor de la imagen.

Por lo contrario, al publicar el poema largo de *La mano desasida* (1961), el peruano Martín Adán parece modelizar esta pérdida y recuperación de unos fragmentos dispersos por el tiempo, más allá de la circunstancia de composición

de un libro que se hizo por añadiduras (Aguilar Mora 1992, 127). Ante el singular y monumental Machu Picchu, también protagonista de la obra, la voz poética elabora una justa que le permite equipararse con la maravilla: lidiar con ella y sobrepasar momentos de mímesis que amenazarían con hundirla.

Como contrapunto de la "poética del barro" antes aludida, en la parte surandina peruana que alberga Machu Picchu, se elabora lo que puede ser leído como "un diálogo moderno con la piedra incaica" (Aguilar Mora 1992, 133). Aquí, los versos de *La mano desasida* soportan las paradojas de ambos protagonistas, como en el caso de estos versos (5/6/13/12): "Sé el alemán/Pero se me olvida,/Como me olvido ante ti de que soy peruano/Para ser solo el humano en agonía" (204)[6] donde lo identitario comienza en lo biográfico (con la referencia al paso del poeta por el Colegio alemán de Lima) para unirse a lo universal en una visión agonística, de referencia más unamuniana. Otros versos sugieren la ruina fecunda en el fluir de la piedra, y retoman un imaginario muy relacionado con la prosa de Arguedas: "Esta vida que fluye / de tu mineral". Y todo ello se cumple a pesar de un saber por antonomasia fragmentario (con la paradoja de que los octosílabos unifican el conjunto de esta cita): "Dónde, cuándo, Machu Picchu?/¡que me vivo, que me muero!... /¡Este sabérmelo todo /Y que no

[6] Remito siempre a la página de la edición citada en las referencias.

se sepa entero". De hecho, al socavar los versos en infinitas listas de versos interrogativos o incesantes paradojas sin amago de respuesta, el poema acaba emparentándose con la silueta de la figura arruinada que recrea, imponente y precaria. La rima arromanzada del ejemplo anterior asume que el "muero" y el "entero" se hacen eco para arruinar la memoria de tal envergadura de materiales y arquitecturas.

Los más de seis mil versos del poemario, apenas separados en siete partes desiguales con título, "[conforman una] estructura donde los heptasílabos y endecasílabos se combinan con otros metros [y] remite más bien [...] a las silvas modernistas" (Aguilar Mora 1992, 128). El juego poético que consiste en desmenuzar el verso o hacerlo proliferar tiene una acción mortífera y conlleva pérdida de sentido con respecto al presente: "Todo era entonces como es ahora / Sí, todo era como entonces, / Todo eres / como el labio del recién nacido". Los tiempos se deslizan. Los deslices del "si no" al "sino" o "el sino", o de "la cima" a "la sima", constituyen homofonías perturbadoras (Suárez 1997). Domina definitivamente lo monstruoso del proyecto, lo precario, en tanto que terrenal, en tanto que sagrado (Thélot 1997).

El dispositivo poético de *La mano desasida* encierra un peligro permanente para la arquitectura del texto y su coherencia temporal, compartiendo así con el monumento andino una fragilidad: de ahí el peligro del olvido y el peligro de una identidad para siempre fragmentada; con versos

siempre supeditados a su incesante producción: como una condena a seguir edificando el poema para conservar el equilibrio que señala la métrica (9/10/11/10): "Acumulando la palabra / Yo hice mi prisión y mi libertad. / Pero si saco un dedo de tu muro, / Me vuelvo material y mortal" (190). De ahí también una imagen final sorprendente (339), en unos versos de silva libre impar (11/13/10/9/7/5):

Así es la altura del civilizado,
Del enajenado que soy y que tropieza
Con su ortografía y con su hielo
con el icchu y con su miseria.
¡Con mi estar allí, allí
Y con la hierba!...

La voz poética intenta separarse de lo mineral, en una tentativa por acogerse a lo vegetal,[7] ya no con el objetivo de reconfigurar algo monumental, sino inscribiéndose en un nuevo horizonte (¿compartido?).

Medir lo contemporáneo

Como varios otros modelos métricos y formales (el romance, el soneto), al cruzar la historia de la literatura, la silva consigue acercarse a temas contemporáneos por cargar consigo

[7] Podría ser el punto de partida de la imagen creada por Romualdo, en "Sacsaywaman", diez años más tarde.

perspectivas a menudo muy heterogéneas. Nos damos cuenta de que su roce, literal, con las ruinas, favorece un paso reflexivo en el poema y una comprensión metafórica, o no, del mundo.

Quisiera cerrar estos apuntes sobre la silva y su relación con el tiempo con dos ejemplos devastadores histórica y socialmente, abarcados por la poesía mexicana de finales del siglo xx: la masacre de Tlatelolco (el 2 de octubre de 1968) y el terremoto de México (el 19 de septiembre de 1985).

En 1968, Tlatelolco concentró sobre sí miradas donde lo precolombino, lo colonial y lo poscolonial se aglutinaban, en la copresencia de las ruinas de un templo azteca, de una catedral hispánica y la actual Plaza de las Tres Culturas: entre todas ellas corrieron varias voces denunciando la muerte y la injusticia y pregonando la memoria, en una suerte de gran nocturno estudiantil y ciudadano. Varias voces poéticas (Paz, José Emilio Pacheco, Rosario Castellanos, entre muchas otras) convocaron pasado y presente para hacerse "testigos" del momento. Paz lo hizo al día siguiente en el poema "Limpidez": ahí, Tlatelolco es de nuevo "Plaza de los Sacrificios", el teocali, lugar de la matanza, del sacrificio de la juventud mexicana.

Con la misma inmediatez, Pacheco convocó a las voces y la "Lectura de los cantares mexicanos", como primera parte del "Manuscrito de Tlatelolco", eligiendo la mera cita-ción de la tradición náhuatl y lo lírico para hacer colisionar

la historia colonial y contemporánea en los versos finales (un eneasílabo y un alejandrino): "Golpeamos los muros de adobe./Es toda nuestra herencia una red de agujeros". Agujero de la bala y memoria agujereada.

Con relativa distancia, Elena Poniatowska elaboró *Noche de Tlatelolco* (1971) y cedió el lugar bisagra del tremendo y coral testimonio de la masacre (entre la parte 1 y la 2) a un poema silva escrito por Rosario Castellanos: "Memorial de Tlatelolco", contrahistoria oficial ante el silencio que retumba de masacre en masacre hasta llegar a los 60. Tan solo una estrofa como ejemplo para entender cómo los vestigios del panteón azteca (aquí Tlazolteotl, diosa expiatoria) vienen recuperados por los políticos: "No busques lo que no hay: huellas, cadáveres, / que todo se le ha dado como ofrenda a una diosa, / a la Devoradora de Excrementos. / No hurgues en los archivos pues nada consta en actas" (Poniatowska 2011, 165-166).

A los diez años de la masacre, Pacheco añade un poema al de 1968: "Las voces de Tlatelolco" (Pacheco 2010, 67). Lo hace en un asombroso testimonio sobre el momento de crisis y hundimiento que vivió México. La crónica, forma antigua del texto hispano e hispanoamericano, escrupulosamente escrita a partir de las voces recuperadas de la prosa de Poniatowska, socava el reportaje que nace de la teatralización y actualización sin fin del acontecimiento. La silva libre impar, constante en los 79 versos del poema, favorece ese *collage* de *collage*, esa *mise en abyme* que ya era *La noche*

de Tlatelolco, dramaturgia que reanuda con infinita paciencia restos, fragmentos, vestigios cual hebras de la trama mayor que son la historia y la memoria mexicanas.

La referencia a Pacheco hubiera podido abrir este trabajo sobre el poema arqueológico antiguo ya que, como lo recuerda Carmen Alemany Bay, "una de las dolorosas funciones de [la poesía de Pacheco] es que perviva el pasado en los textos del presente" (Alemany Bay 2004, s.p.), en una obra poética signada también por la forma y métrica de la silva. Ello hasta en los versos del acontecimiento asolador del terremoto de México en 1985, titulados *Las ruinas de México (Elegía del retorno)* (1986). Si bien la palabra "ruinas" pronto se transforma en el *leitmotiv* de numerosos poemas, los versos la desmenuzan hasta hacer de este ejercicio demoledor un arte poética (fragmento 1 de la sección I): "No: la materia no se destruye, / la forma que le damos se pulveriza, / nuestras obras se hacen añicos" (Pacheco 2010, 307). Estos versos que encabezan la elegía nos avecinan a un ejercicio de arqueología del presente. Otros poemas cierran toda expectativa tras el desastre, sin dejar que el tiempo paulatinamente se apodere del espacio; en una mezcla de endecasílabos y dodecasílabos (7+5) (11/12/12/11/12/12), lo mortífero arruina definitivamente el poema (I. 6) por petrificación de la rima:

> *Sube del fondo el viento de la muerte.*
> *El mundo se estremece en fragor de muerte.*

La tierra sale de sus goznes de muerte.
Como secreto humo avanza la muerte.
De su jaula profunda escapa la muerte.
De lo más hondo y turbio surge la muerte.

"Terremoto" es sin duda la palabra de la que deriva la sensación y efectos del derrumbe. Viene retomado en los poemas en una suerte de clave de /o/, de /ó/, sorpresa y dolor: "polvo, horror, terror, escombros, ojos, fondo, color, dolor, sol, hoyo, toro, hondo, honor, oro, rostro, tronco, reposo". Todas estas asonancias, que se congregan en un "nosotros", un "todos", implican un poema poemario también de compasión y de homenaje.

De tiempos antiguos surgen varias temáticas que el neobarroco reinscribe en los versos pachequianos, como el de un *memento mori* difractado al infinito y compartido por materiales, objetos, animales, hasta el yo poético. Así en estos versos (11/7/6/11): "Perdón por hallarme aquí contemplando, / en donde estuvo un edificio, el hueco profundo / el agujero de mi propia muerte" (II. 7); en estos, un *ubi sunt* (11/13): No he vuelto a ver gorriones ni palomas / hoy ésta es la ciudad de las moscas azules" (v. 8); o en el fragmento siguiente (13/12 (7+5)/ 11/9): "La piedra de lo profundo late en su sima / Al despetrificarse rompe su pacto / con la inmovilidad se transforma / en el ariete de la muerte." (I. 3). Al punto de no saber siempre si estamos ante una escena del pasado (en "Nueva España") o del presente ("la catástrofe"), como si los versos reinscribieran

desastres antiguos (11/4-5/11): "¿No ha de llegar el fin de la catástrofe? / Polvo y ruinas / ¿serán los amos de la Nueva España?" (IV. 3).

Si emergen momentos de apaciguamiento son milagrosos, como en la tercera parte de la elegía, cuando el poema recobra su resistencia material, frente a lo pétreo que lo atropella (los plurales y los fragmentos amenazan su integridad), todo ello bajo la tenue forma de una telaraña (15/12/5/11/7). Lo inefable del mundo ante lo avasallador del tiempo (III. 8):

> *Entre las grandes losas despedazadas, los muros*
> *hechos añicos, los pilares, los hierros,*
> *intacta, ilesa,*
> *la materia más frágil de este mundo*
> *una tela de araña*

Con estos versos Pacheco apuesta por la frágil trama de una red poética contra el agravio del tiempo, bajo la imagen de la ruina, antigua o moderna.

Los poetas actuales hacen suyo este reto gracias a la silva, forma poética respaldada por su tradición remota, variable pero no por ello inestable, experta en amoldarse a los fragmentos que acoge, al punto de ser una de las formas métricas dominantes, diseminada en toda la poesía contemporánea.

Cómo zurcir la herida del tiempo (sin ser conclusión)

Al cabo de estos apuntes, queda a la vista lo aún no desbrozado y que espera nuevas ramificaciones críticas y poéticas desde México y el Perú, nuevos nombres de poetas, donde se perciba mejor el recorrer de la silva en la selva de versos que nos deja la poesía, en esta vertiente particular de los poemas arqueológicos.

La silva libre impar, unida a una vitalidad poética y una problemática de la memoria contemporáneas, adquiere una energía capaz de irrigar tanto el poema largo como las astillas versales usadas por alguno.as poetas, y aunar épocas distintas y distantes.

Es importante reconocerle a la silva, tal como se usa tanto en México como en el Perú, su plasticidad a la hora de acoger lo que viene de lejos (su Historia pasada) y a la vez de cerca (su *hic et nunc*, en el mundo de las voces poéticas y sus circunstancias). La silva da vida a la ruina recordando que es vital su presencia en el mundo y su memoria. En este sentido, y en estos dos territorios fértiles en sitios arqueológicos, la alianza de la silva y de las ruinas da una capacidad ilimitada (formal y métricamente) para ensamblar lo heterogéneo, lo fragmentario en sus dos caras: desde la erosión y lo movedizo que pueden constituir el polo más negativo, cuando la piedra alcanza el polvo; desde la potencialidad que es el fraccionar: como un proceso generativo por acumulación de imágenes que acaban flu-

yendo y surgiendo de nuevo en el poema. También por su circulación literaria entre épocas diversas, acoge la silva juegos de intertextualidad o de *collage*, reflexiones existenciales y/o metapoéticas, entre otras.

Estamos hablando de la silva como de un desorden fecundo que permite a la imagen poética contemporánea y al poema arqueológico, en México y en el Perú, explotar las vetas de la forma antigua y explorar sus canteras modernas.

Referencias

Adán, Martín. 1982. *Obras en prosa*. Lima: Edubanco.

———. 1989. *Obra poética*. Lima: Edubanco.

Aguilar Mora, Jorge. 1992. *El más hermoso crepúsculo del mundo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Alemany Bay, Carmen. 2004. "José Emilio Pacheco descubre una de sus máscaras para hablar del mundo precolombino y colonial." *América sin nombre*, No. 5-6, diciembre. https://www.cervantesvirtual.com/obra/america-sin-nombre--10/ (consultado el 16 de enero de 2025).

Aridjis, Homero. 2002. *Ojos de otro mirar. 1960-2001*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

———. 2004. "Monte Albán." En *Un paisaje visible. Antología de poemas sobre vestigios del México antiguo*, editado por Gustavo Jiménez, 75. Ciudad de México: Libros de la Espiral.

Badía Fumaz, Rocío. 2013. "Aníbal Núñez: Una relectura del tópico barroco de la ruina en el siglo veinte." *Acta Literaria*, No. 47: 135-150.

Bartolomé, Efraín. 2004. "Una mirada hacia los cuatro rumbos." En *Un paisaje visible. Antología de poemas sobre vestigios del México antiguo*, editado por Gustavo Jiménez. Ciudad de México: Libros de la Espiral, 100-111.

Basadre, Jorge. 1992. *Perú: Problema y posibilidad y otros ensayos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, [1931, edición revisada en 1978].

Boletín Editorial Titikaka. 2016. *Edición Facsimilar, No. 1 a No. 25*. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín.

Bourget, Steve. 2024. "Persistence de la mémoire : l'art précolombien d'André Breton." En *L'atelier d'André Breton. Mur Monde*, dirigido por Aurélie Verdier. París: Editions du Centre Pompidou 182-183.

Chambi, Martín. 2002. *Martín Chambi (1920-1950)*, con textos de Mario Vargas Llosa y Publio López Mondéjar. Barcelona, Madrid: Lunwerg Editores.

Cornejo Polar, Antonio. 1989. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: cep.

Cros, Elsa. 2004. "Atardecer en Cuicuilco." En *Un paisaje visible. Antología de poemas sobre vestigios del México antiguo*, editado por Gustavo Jiménez. Ciudad de México: Libros de la Espiral, 95.

Fernández Cozman, Camilo. 2000. *Raúl Porras Barrenechea y la Literatura Peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

García-Bedoya, Carlos. 2004. *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Fondo Editorial de la pucp.

Jiménez, Gustavo. 2004. *Introducción a Un paisaje visible. Antología de poemas sobre vestigios del México antiguo*. Ciudad de México: Libros de la Espiral, 8-13.

——— (editor). 2004. *Un paisaje visible. Antología de poemas sobre vestigios del México antiguo*. Ciudad de México: Libros de la Espiral.

Lauer, Mirko. 1975. *Szyszlo-indagación y collage*. Lima: Mosca Azul Editores.

Maradiegue, Walther. 2023. "Poética del barro: ruinas andinas en *Visiones de Chan Chan* de José Eulogio Garrido." *Letras* 140. https://doi.org/10.30920/letras.94.140.1.

Milán, Eduardo. 2012. *Una crisis de ornamento. Sobre poesía mexicana*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Ortiz Canseco, Marta. 2013. *Poesía peruana 1921-1931 –vanguardia+indigenismo+tradición*. Madrid/Frankfurt/Lima: Iberoamericana, Vervuert, Librería Sur.

Oviedo, José Miguel. 2001. *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 3. Madrid: Alianza Editorial.

Pacheco, José Emilio. 2004. "Cabeza olmeca." En *Un paisaje visible. Antología de poemas sobre vestigios del México antiguo*, editado por Gustavo Jiménez. Ciudad de México: Libros de la Espiral, 71.

———. 2004. "Tulum." En *Un paisaje visible. Antología de poemas sobre vestigios del México antiguo*, editado por Gustavo Jiménez. Ciudad de México: Libros de la Espiral, 68.

———. 2010. *Tarde o temprano [Poemas 1958-2009]*. Barcelona: Tusquets Editores.

Paraíso, Isabel. 1985. *El verso libre hispánico*. Madrid: Editorial Gredos.

Parkinson Zamora, Lois. 2011. *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Madrid/Frankfurt/México: Iberoamericana, Vervuert, Universidad Nacional Autónoma de México: Bonilla Artigas.

Paz, Octavio. [1974] 1980. *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*. Ciudad de México: Editorial Fundamentos.

———. 1983. *Sombras de obras*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

———. [1960] 1985. *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

———. [1986] 1987. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

———. [1992] 2001. *Los privilegios de la vista. Obras completas* IV. Madrid: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

———. 2004. "Máscara de Tláloc grabada en el cuarzo transparente." En *Un paisaje visible. Antología de poemas sobre vestigios del México antiguo*, editado por Gustavo Jiménez. Ciudad de México: Libros de la Espiral, 46.

Pellicer, Carlos. 2004. "Uxmal". En *Un paisaje visible. Antología de poemas sobre vestigios del México antiguo*, editado por Gustavo Jiménez. Ciudad de México: Libros de la Espiral, 25.

Pizarro de Trenqualye, Jean-Paul. 2011. "Une modernité baroque : de José Gorostiza à Sor Juana Inés de la Cruz". Tesis doctoral, Université Toulouse II-le Mirail.

Poniatowska, Elena. [1971] 2011. *La noche de Tlatelolco*. Ciudad de México: Guillermo Escolar Editor.

Quilis, Antonio. 1991. *Métrica española*. Barcelona: Ariel.

Romualdo, Alejandro. 1974. *En la extensión de la palabra*. Lima: Ediciones Viva Voz.

Schnapp, Alain. 2020. *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*. París: Seuil.

Sierra, Justo. 2004. "Uxmal." En *Un paisaje visible. Antología de poemas sobre vestigios del México antiguo*, editado por Gustavo Jiménez. Ciudad de México: Libros de la Espiral, 20.

Stanton, Anthony. 1992. "Octavio Paz y la sombra de Quevedo". En *Anthropos: Octavio Paz. Creación, historia y pensamiento. Una poética de la reconciliación*, No. 14: 69-74.

———. 1998. *Inventores de tradición. Ensayos sobre poesía moderna mexicana*. Ciudad de México: El Colegio de México.

———. 2001. *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*. Ciudad de México: Conaculta.

Suárez, Modesta. 1997. "Une mémoire en ruines-*La mano desasida* de Martín Adán." En *Voix de mémoire*, editado por Taffy Martin, *Le Noeud Des Miroirs*, No. 8-9: 157-173.

———. 2012. *Trillar lo invisible*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Susini-Anastopoulos, Françoise. 1997. *L'écriture fragmentaire*. París: PUF.

Thélot, Jérôme. 1997. *La Poésie précaire*. París: Presses Universitaires de France.

Ulacia, Manuel. 2001. *Xavier Villaurrutia, cincuenta años después de su muerte*. Ciudad de México: Conaculta.

Vallejo, César. 2006. *Obra poética completa*. Madrid: Alianza Editorial.

Varela, Blanca. 2016. *Poesía reunida (1949–2000)*. Lima: Casa de Cuervos, Sur Librería Anticuaria.

“Miríada de aves de plumaje eléctrico”: César Moro, la construcción de un *nosotros* en las revistas del periodo mexicano

Yanna Hadatty Mora*

Moro en México

> –Se me antoja decir que el recuerdo de México será una experiencia tan adherida a mi vida futura que toda ella estará condicionada por este recuerdo que nunca dejará de ser actual.
> –*¿Y el motivo de esta adhesión?*
> –El cielo de México y los amigos indispensables que quiero enumerar, Alicia y Wolfgang Paalen, Eva Sulzer, José Vázquez Amaral, Agustín Lazo, Xavier Villaurrutia, Remedios [Varo], Benjamin Péret, Dorid, Antonio Acosta Martínez, Esteban Francés, Jacqueline y Gordon Onslow-Ford, los surrealistas en el mundo, tan próximos de México, y las mil y una suscitaciones de los rostros entrevistos entre una y otra embriaguez bajo el sol o la cegadora luz nocturna de México.
>
> *César Moro, Entrevista al dejar México, 1948*. (Moro 2016b, 237).

Un anhelo de pertenencia recorre la vida de César Moro: la búsqueda de un *nosotros*, político y estético, que atraviesa, de los años veinte a los cincuenta del pasado

* Universidad Nacional Autónoma de México.

siglo, el derrotero del poeta peruano, a juzgar por lo que se encuentra disponible en los seis volúmenes editados a partir de 2016 por la Academia Peruana de la Lengua, entre sus papeles personales, correspondencia, como también en sus enunciaciones públicas, críticas, ensayísticas o manifestarias.[1] Cuando parece alcanzar dicho anhelo, momentos o periodos, se establece una fortaleza de un nosotros, activo, beligerante, también lleno de luz y gozo. Quizá la forma más visible de este 'nosotros de barricada' se establece en las tribunas públicas, sobre todo en sus años mexicanos. La participación de Moro en diversas publicaciones periódicas, políticas, culturales y literarias, como se expondrá en este capítulo, recorre estos años.

Como es sabido, entre marzo de 1938 y abril de 1948 César Moro radica en suelo mexicano. El poeta peruano llega a este destino, según nos explica Yolanda Westphalen, gracias al apoyo de Moisés Sáenz, embajador de México en Perú, y al aliento de su amigo local, el pintor Agustín Lazo, a quien había conocido durante la estadía de ambos en París en 1927. Moro debe salir de Lima como perseguido político por la dictadura militar de Óscar R. Benavides (1933-1939), tras haberse producido un allanamiento de su domicilio en el que le requisan ejemplares de la publicación clandestina

[1] Es necesario reconocer la deuda de los estudios más recientes sobre el autor con el trabajo compilador, traductor y editorial de Ricardo Silva Santisteban y el equipo de las obras completas de Moro, que se publicaron a partir de 2016, sin el cual esta reflexión difícilmente sería posible.

a favor de la República española *CADRE* (Comité de Amigos de los Defensores de la República Española), en el que además constan pronunciamientos contra dicho gobierno peruano.[2]

En 1937 aparece en el primer *Boletín del CADRE* un breve artículo llamado "México y la España republicana", como todos los de la publicación, de escritura apresurada con numerosas erratas, como suele ocurrir con los pasquines escritos bajo presión y censura, que nos permite dimensionar la imagen utópica de México en el momento para la intelectualidad de izquierda peruana y latinoamericana de avanzada. Me interesa además señalar que aquí se encuentra una primera presencia del *nosotros*, que abarca a Moro, sean o no suyas las exactas palabras de este texto sin firma, como todos los de la publicación de circulación clandestina. Dice el artículo:

> [...] en América hay un pueblo cuyo Gobierno es, realmente el ejecutor y intérprete [*sic*] de la voluntad del pueblo: México. ¿Se imaginan ustedes lo q' hubiéramos hecho por los defensores de la República Española, si todos los países de América Latina estuvieran dirigidos por gobiernos como el [de] México? [...C]on la victoria del Frente Popular Español, nosotros tenemos el camino abierto para iniciar nuestro avance final hacia la independencia definitiva, hacia la independencia nacional, real y verdadera. Eso lo ha comprendido muy bien el Gobierno de México, que es la expresión del pueblo mexicano, y por eso se ha puesto decidida-

[2] *CADRE* se puede consultar reproducida en las obras completas de Moro gracias a la iniciativa de la Academia Peruana de la Lengua (Moro 2016b, 65-86).

> mente al lado del pueblo Español en armas contra el fascismo, contra la aristocracia arcaizante y estúpida, contra Mussolini y Hitler [...]
>
> México está defendiendo a los pueblos latinoamericanos, cuando envía víveres y armas al Gobierno. Es consecuente con el rol que, históricamente, le ha correspondido desempeñar (*Boletín del* CADRE, 1, julio de 1937, 3; en Moro 2016b, 81).

En resumen, mientras que en el clima político peruano durante dicha dictadura impera la persecución contra los intelectuales antifascistas, la balanza de México, por el contrario, se encuentra auspiciosamente inclinada hacia la intelectualidad de izquierda durante el sexenio presidencial de Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940), sobre todo frente al exilio español republicano. Como es sabido, entre 1937 y 1938, en pleno auge revolucionario cardenista, México se vuelca a apoyar al perseguido bando republicano, y se presenta como auspiciosa utopía revolucionaria para una pléyade de intelectuales que buscan radicar en su suelo, sea en condición de exiliados o de visitantes. En esta coyuntura, Moro coincide en estas latitudes con sus amigos surrealistas Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Leonora Carrington, Remedios Varo, Benjamin Péret, Gordon Onslow-Ford y Esteban Francés, entre otros.

En el país de acogida la suerte de Moro se muestra ambivalente: el peruano pasa numerosas penurias económicas, al tiempo que desarrolla un importante trabajo intelectual, dentro del que destaca la organización, junto con André Breton, de la Exposición Internacional del Surrea-

lismo, inaugurada el 17 de enero de 1940 en la Galería de Arte Mexicano, así como la participación como ensayista y reseñista en numerosas publicaciones periódicas hoy icónicas de la comunidad intelectual postrevolucionaria nacional o internacional, como fueron *Letras de México*, *El Hijo Pródigo*, *Poesía*, o *Dyn*.[3] Valga la pena señalar que desde el exilio colabora también con *El Uso de la Palabra* y *Las Moradas* de Lima, así como con *Revista de Guatemala*.

La Ciudad de México es asimismo el escenario del encuentro y enamoramiento de Moro y Antonio (Costa Martínez), un suboficial casado; ambos desarrollan una relación vehemente y tortuosa, que marca no únicamente la vida sino la obra de Moro. Su único poemario en español, *La tortuga ecuestre* (escrito entre 1938 y 1939, publicado póstumamente en 1958), y el quizá mejor valorado en francés, *Lettre d'Amour* (1944) versan sobre dicha pasión.

---

[3] "Mañana debo ir a cenar a casa de los Paalen y trataremos varios temas respecto de la colaboración con los surrealistas. Paalen se separa del movimiento y piensa crear una revista en francés e inglés. Su última pintura es realmente espléndida y, además, resultó ser un teórico de primera categoría. Discrepa con el marxismo y con Hegel, a quien conoce muy bien. Me prestó dos manuscritos [...] Ambos saldrán en su revista" (Westphalen 2021, 121, n. 111). Se trata de una carta del 25 de noviembre de 1921 de Moro a Emilio Adolfo Westphalen, la traducción corresponde a la editora y crítica Yolanda Westphalen.

Por mi parte, ubiqué también dos textos de Moro en la centroamericana *Revista de Guatemala.* Moro reseña *Une histoire de la littérature française* de René Guillard, Sequana 1945, para dicha publicación (Año II vol. V, 1, julio-septiembre de 1946). Y al año siguiente, Año II Vol VII, 3, ene-marzo de 1947, aparecen en el mismo número una demoledora reseña de César Moro sobre *Baudelaire* de Aldous Huxley –(en la traducción de José Luis Martínez); y, también, un texto de Emilio Augusto Westphalen sobre la obra teatral de Agustín Lazo, *Segundo Imperio. Pieza en 5 actos*, publicada en *El Hijo Pródigo* en 1946.

Bajo estas consideraciones, se comprende cómo al paso de la década la relación con el país de acogida no se conserva ni idílica ni monolítica. Desde un nivel de desarraigo geográfico, el poeta limeño, radicado en el altiplano central, extraña el mar y la costa, según se desprende de alguna carta a su amigo Emilio Adolfo Westphalen después de una estancia en Veracruz; pero también le hacen falta, en momentos de nostalgia, el círculo peruano, de amigos y familia. Además, fuera del entorno de exiliados y de unos cuantos dilectos amigos mexicanos,[4] a su parecer México resulta extremadamente chovinista, y en más de una ocasión confiesa que el medio cultural mexicano, en el que campea la autopromoción de artistas como Diego Rivera,[5] le resulta insoportable. Adicionalmente, al pertenecer a un exilio invisible y poco atendido, insisto, la brega permanente, la penuria económica, la precariedad para llegar a fin de mes, con todo y el apoyo económico de Westphalen, es una constante de su estadía.

En algún estudio monográfico se afirma, respecto al contexto de la revista *Poesía*, que la euforia por la llegada de Breton y Moro al país pronto se ve opacada por la noto-

[4] El tema del círculo de amigos de Moro en México lo abordo de manera puntual en un artículo previo, publicado en Lima (Hadatty 2017, 123-146).

[5] Considérese la siguiente parrafada de imprecación, en este sentido: "Rivera, nacional-internacional-surrealto-trotsky-mujiquista, etc., etc., para hablar en el lenguaje caro al pintor, es moralmente un kaleidoscopio megalo-mito-paranoico. Cófrade de la Tercera, tránsfuga de la Cuarta, se realiza en el Surrealismo [...] El pintor telúrico pinta todos los muros de todos los muros del Gobierno sub-burgués de México y exporta toneladas de indios a Amerindia sajona" (Moro, 2016b, 221).

riedad que cobra la radicalización del proyecto político durante la posrevolución del gobierno de Lázaro Cárdenas, tanto por la expropiación petrolera (que desencadena la ruptura diplomática de México con Gran Bretaña, y el boicot al petróleo mexicano por parte de dicho país, junto con Estados Unidos y Francia) como por la promoción de la educación socialista y la reforma agraria. Además, el énfasis en que esta coincidencia del francés y el peruano fuera un hito cultural resulta desproporcionado, si pensamos que se trata de un México bastante reacio al surrealismo aun cuando ya habían pasado los años de emergencia a nivel internacional. Por ejemplo, si nos concentramos en el tiraje de la antología de la poesía surrealista de Moro, aparecida como separata de *Poesía*, como dato de referencia, conocemos que se imprimen apenas cincuenta ejemplares, con lo cual hay poco motivo para dar crédito a tal conmoción. Tampoco la crítica a la exposición surrealista fue demasiado favorable, con divergencias sobre la nómina de artistas que se convoca y respecto al desfase de novedad.

Por su parte, la acción pública del cardenismo es un verdadero suceso, que concita sin dudas reacciones polarizadas por parte de la prensa extranjera respecto a México. La prensa de izquierda lo alaba y la de derecha lo vitupera por su militancia internacionalista como refugio antifascista, así como por la medida decisiva de la nacionalización del petróleo y la expropiación a las compañías extranjeras,

promulgada apenas un día antes de la llegada de Moro a tierras mexicanas.[6]

Si atendemos a la pasión con la que evoca poéticamente los años, parece que los referentes cardenistas o los republicanos quedan un poco alejados de sus preocupaciones, pues durante un largo tiempo únicamente cuenta la presencia del amado. Para dimensionarlo, se puede considerar cómo abre y cierra el poema "Antonio es Dios...":

> Antonio es Dios
> Antonio es el Sol
> Antonio puede destruir el mundo en un instante
> .....
> Antonio puede crear continentes si escupe sobre el mar
> Antonio hace dormir el mundo cuando cierra los ojos
> .....
> Antonio ocupa toda la historia del mundo
> Antonio sobrepasa en majestad el espectáculo grandioso del mar enfurecido
> .....

[6] La posición de los intelectuales mexicanos tampoco fue homogénea respecto al cardenismo. Se puede citar al respecto una carta abierta, del 30 de mayo de 1976, de Octavio Paz a José Emilio Pacheco, publicada originalmente en el *Diorama* de *Excelsior*, y reproducida luego en la introducción a *Taller* I-VI, de donde la tomamos:

> *Taller* coincidió cronológicamente con el gobierno de Cárdenas, pero no fue una revista cardenista. Simpatizamos con él cuando se opuso a Calles, el dictador; también aplaudimos muchas de sus medidas económicas y sociales y, sobre todo, su política internacional: la ayuda a la República española, el asilo a Trotski y a las víctimas del fascismo y el hitlerismo. No puedo decir lo mismo de su política educativa y cultural: la 'educación socialista', la hostilidad contra la Universidad, la protección impartida a muchos y mediocres artistas y escritores que se llamaron 'revolucionarios' (Paz 1982, 16).

> México crece alrededor de Antonio
> (César Moro 2016c, 202-203).

Moro y el surrealismo

Es oportuno traer a cuento la conocida cita correspondiente al texto introductorio de Moro para el catálogo de la "Exposición internacional del surrealismo":

> La pintura surrealista es la aventura concreta por excelencia. Es el salto que aplasta las cabezas babosas y amorfas de la canalla intelectual. Del paso de la aventura surrealista quedan, entre millares de flores más grandes que lebreles y más pequeñas que el cielo, lancetas pueriles de quienes se pretendieron alacranes y solo eran laboriosas hormigas. Una multitud de mariposas nocturnas cubre literalmente cada centímetro de pintura surrealista [...] El surrealismo muestra sus armas terribles: la palabra, una tela, colores, humo, cola. [...] Sería empresa ardua a la par que inútil presentar cada uno de los pintores que integran esta exposición. [...] Dejaron la sangre preciosa del arte para lanzarse a la conquista de la poesía. [...] Pero habrá una vez, el muro que nos impide ver el mar total, la noche total, caerá; [...] se cumplirá la profecía del Cisne de Montevideo "La poesía debe ser hecha por todos, no por uno" (Moro 2016b, 115).

Como es sabido, la pertenencia de Moro al surrealismo es de larga data. Algunos años antes de llegar a México el poeta peruano ya

> formaba parte del movimiento surrealista, al que había ingresado en 1928 durante su estancia en París (1925-1933), después de

> haber expuesto obra plástica y haber conseguido buenas críticas. Es a partir de su vinculación con el surrealismo cuando Moro prioriza la poesía, que escribe fundamentalmente en francés, aunque no abandonará la pintura. Ya en América, Moro mantendrá sus vínculos con el surrealismo, tanto a través de su propia creación, como mediante la difusión del movimiento en su continente (Rico Alonso 2021, 88-89).

Probablemente la primera actividad local de difusión del surrealismo sea la publicación de la antología titulada *La poesía surrealista*, ideada, traducida y prologada por Moro, elaborada seguramente tan pronto como se establece en México, pues aparece apenas dos meses después de su llegada, en mayo de 1938. Circuló como suplemento de la revista *Poesía*, empresa de breve duración conducida por Neftalí Beltrán. En lo que se designa como "una noticia de César Moro" aparece una presentación que es más bien un manifiesto:

> El surrealismo es el cordón que une la bomba de dinamita con el fuego para hacer volar la montaña. La cita de las tormentas portadoras del rayo y de la lluvia de fuego. El bosque virgen y la *miríada de aves de plumaje eléctrico* cubriendo el cielo tempestuoso. [...] El tigre real que asola las tierras de tesoros. La estatua de la noche de plumas de paraíso salpicada con sangre de jirafas degolladas bajo la luna. El día inmenso de cristal de roca y los jardines de cristal de roca. Los nombres de Sade, Lautréamont, Rimbaud, Jarry, en formas diversas y delirantes de aerolito sobre una sábana de sangre transparente que agita el viento nocturno sobre el basalto ardiente del insomnio (Moro 2016b, 115, mis cursivas).

La hoy famosa selección incluye, en orden de aparición, un poema de cada uno de los siguientes autores y autoras: Giorgio De Chirico, Hans Arp, André Breton, Paul Eluard, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Georges Hugnet, Alice Paalen, Benjamin Peret, Pablo Picasso, Gisèle Prassinos,[7] Gui Rosey.

La idea del anhelo surrealista de la producción artística en colectivo, como acción de una comunidad y no de un individuo, entra en ambos textos introductorios, pero, sobre todo, en el gesto antológico de ambas divulgaciones. Exponer a un colectivo de extranjeros y mexicanos, antologar y traducir a un conjunto de francófonos para hispanohablantes, mostrar un amplio abanico surrealista, en eso consiste la misión personal, la militancia surrealista, durante el tiempo en que para Moro aún *surrealismo* y *poesía* son sinónimos. Más adelante, junto con artistas como la pareja Paalen-Rahon, dejará de comulgar con Breton y continuará el camino de la exploración etnológica, después de 1942. El afán por consumir arte, asistir a las representaciones de teatro, leer lo que llega a sus manos, participar en *vernissages* en galerías de arte, valorar traducciones, montajes, puestas en escena, actuaciones, y publicar la crítica de lo atestiguado, corresponde a esta voluntad de divulgación. Y de su fe en que no son relevantes las fronte-

[7] Joven poeta francesa de origen griego que publica a los 14 años las historias con que entretenía a su familia, entra en contacto con autores del movimiento, y se vuelve un referente surrealista a partir de entonces.

ras disciplinarias o geográficas, pues el gran arte no tiene pasaporte.

La ya nombrada crítica peruana Yolanda Westphalen, editora del epistolario de Moro con Emilio Adolfo Westphalen, habla del internacionalismo con que ambos poetas peruanos entienden el surrealismo, y cómo la etapa mexicana de Moro amplía cartográficamente el fenómeno:

> *El Uso de la palabra* es la muestra más concreta de su lucha por internacionalizar la consigna "desde el Perú por el surrealismo mundial". Numerosas ciudades como México, Lima, Nueva York, París, Londres, La Habana, Santiago de Chile, Caracas, Puerto Rico y Guatemala aparecen en una larga lista de direcciones que Moro apunta a Westphalen para que él envíe suscripciones o intercambie revistas (en carta del 18 de febrero de 1940). Las listas construyen un mapa de la difusión de la revista, reafirmando así la concepción internacionalista del movimiento (Westphalen 2021, 94).

Revista *Poesía*

Respecto de la genealogía de revistas y para ubicar la relevancia de la aquí vista de manera central, recuerda Octavio Paz:

> Las primeras publicaciones de los nuevos escritores fueron revistas de poesía. El más activo y generoso entre ellos, Rafael Solana, dirigió unos cuadernos de cuidada tipografía y alta calidad: *Taller Poético*. En las páginas de *Taller Poético* aparecieron todos los poetas de valía de esos años, de Enrique González Martínez y

> Carlos Pellicer a los más jóvenes, como Alberto Quintero Álvarez, Manuel Lerín, Efraín Huerta y Enrique Guerrero. *Un poco después Neftalí Beltrán –uno de los mejores poetas de esa generación– publicó otra revista,* Poesía*, en la que aparecieron algunos textos notables, entre ellos una antología de la poesía surrealista, hecha por César Moro* (Paz 1982, 95-96, mis cursivas).

Jesús Miguel Domínguez Rohán, en su tesis de maestría registrada en el Colegio de San Luis en 2012, "El surrealismo en la revista *Poesía*", habla de la proximidad entre *Taller Poético* y la revista que nos ocupa en este apartado por deberse ambas (si bien la primera nombrada en su cuarto y último número, únicamente) a la imprenta de Ángel Chapero. No solamente tienen el mismo formato, de 23 por 15.5 cm, y constan de 28 páginas, sino que comparten una tipografía sobria, "adaptación de la familia Bodoni", composición sin ilustraciones ni viñetas, publicidad únicamente de editoriales y librerías. Concuerdo cabalmente en dichas apreciaciones sobre la coincidencia material.

De lo que he logrado rastrear, no existe un estudio dedicado a la labor editorial de Ángel Chapero, a pesar de ser un reconocido editor de poesía mexicana, vinculado a Contemporáneos, y, más adelante, a Generación de Taller. Por lo que he encontrado en catálogos, Chapero funge como impresor de esta revista, dentro de una serie de episodios editoriales de los que a continuación menciono unos cuantos, por su relevancia.

Para 1936 la mancuerna Beltrán-Chapero ya se había establecido: en dicho año aparece el poemario, plaquette

de 62 páginas, *Veintiún poemas*... de Neftalí Beltrán en Editorial Barco; también un sobretiro de 105 ejemplares numerados en papel Malinche es consignado por Rafael Heliodoro Valle en su "Bibliografía de 1936" como publicado por Ángel Chapero (Valle 1938, 582).

En 1935 Chapero edita *Del hampa: teatro sintético* de Rafael Pérez Taylor, del que sabemos que se realizó en tiraje especial en papel Malinche con ocho dibujos originales de Julio Prieto. En 1937 Chapero publica el discurso de aceptación del premio de los Juegos Florales *Remanso en Oaxaca* de José Rivera, el ensayo *Idea política de Goethe* de Alfonso Reyes y el poemario *Raíz del hombre,* segundo volumen de Octavio Paz, que aparece dentro de la colección de Octavio Novaro "Cuadernos de Poesía" con un tiraje de 600 ejemplares. En 1938 es responsable de la impresión de la novela *El proyecto de Julia* de Alberto Quiroz y de los poemarios *Souvenir* de Magdalena Mondragón y *Michoacán, canto y acuarela* de José López Bermúdez. En 1939, del mismo López Bermúdez, *Voces de sombra, de luna y de mar*, *La tierra prometida* de José Muñoz Cota; al año siguiente, *Remo en dos gajos*, y en 1946 *Canto a Juchitán* del mismo autor (quizá resulte relevante subrayar que Muñoz Cota, orador y político, fue secretario particular de Lázaro Cárdenas durante su candidatura a la presidencia, y que en 1937 era director del Departamento de Bellas Artes).

Continuando con el listado de lo más relevante, en 1944 Ángel Chapero edita los poemarios *Primer frente* de

Margarita Nelken y *El libro de Ruth* de Gilberto Owen para la Editorial Firmamento, que opera bajo su dirección. En 1945 publica el primer libro de poesía de Rubén Bonifaz Nuño, *La muerte del ángel*. Entre 1945 y 1948 junto con Ramón Gálvez edita la revista *Firmamento*. En 1948 publica el libro *Meditaciones y parábolas* de José López Bermúdez.

Coincidimos en lo que dice la "Presentación" de la publicación en formato facsimilar de *Poesía*, que asumimos sin firma por corresponder a la pluma del editor del magno proyecto de rescate Revistas Literarias Mexicanas Modernas, José Luis Martínez, quien afirma en dicho texto que la publicación periódica "consiguió eliminar graves disparidades por medio de un criterio de selección infalible y de un indiscutible buen juicio en la edición. Los poemas se sustentan por sí mismos y parecen abandonar momentáneamente la corriente que representan para confluir en el ritmo general de la creación poética" (Martínez, "Presentación", 257). Por vago que parezca el aserto, es exactamente lo que se siente al realizar la lectura extensiva del material de la revista: lo guía una sola voluntad antológica, la de la gran poesía. Llama la atención una frase que figura como advertencia en los tres números, pero que por la recurrencia y puesta en página pareciera lema publicitario o poema visual, gracias al diseño en dos renglones, que parece corte vérsico: "De los poemas que publique POESÍA únicamente/ serán responsables sus autores", y que

parece contradecir el espíritu de curaduría exquisita de la revista.

Encontramos en cada número una separata o suplemento con traducciones poéticas, que valoradas en conjunto consiguen un efecto sumatorio de afirmación del canon moderno: en el primero tenemos la traducción de "Del incesante vaivén de la cuna" de Walt Whitman, por José Vázquez Amaral. En el segundo la versión al español de Rodolfo Usigli de "La canción de amor de Alfred Prufrock" de T. S. Eliot. En el tercero, la traducción de "Los surrealistas franceses", por César Moro, sobre los autores nombrados.

Sobre la presencia del director, Beltrán (Alvarado, Veracruz, 1916-1996), dice Sonia Rico Alonso:

> *Poesía,* subtitulada *Mensual de literatura,* nace en Ciudad de México en marzo de 1938, de la mano del poeta Neftalí Beltrán, quien ejercería de director de la misma durante su breve trayectoria. La revista ve su inicio y su fin en el mismo año de 1938, habiéndose publicado únicamente tres números en marzo, abril y probablemente mayo –el último número carece de fecha–, dado el carácter mensual con que nació la publicación. Su director, Neftalí Beltrán, que, por entonces, apenas sobrepasaba la veintena, ya se había dado a conocer en el panorama literario mexicano gracias a su poemario *Veintiún poemas* (1936) y a su participación en la revista *Taller poético* (1936-1938) –en el número tercero– (Rico Alonso 2021, 90).

La crítica coincide, por parte de Martínez, Paz, o Rico Alonso, en que: "'La poesía surrealista'" constituye, pues,

el broche de oro que concluye la trayectoria de *Poesía* en 1938, así como una de las muestras más completas y con más calidad del surrealismo publicadas en México en la década de los años 30 (90).

Como se ha mencionado, se publican tres números de la revista. Se proyecta el cuarto, que no llega a aparecer.

Miríadas contrapuestas: aves contra insectos

En el proceso de rastreo de las publicaciones periódicas en que colaboró el poeta peruano durante los años mexicanos empezó a resonar ineludiblemente en mi lectura el uso que hace Moro en sus metáforas de la inusual palabra 'miríada', lo que me llevó a peinar sus textos, y descubrirla en tres ocasiones no muy distantes.

La primera vez, en el título que guía este artículo, pertenece a la nota de la antología ya comentada: "El surrealismo es El bosque virgen y la *miríada de aves de plumaje eléctrico* cubriendo el cielo tempestuoso" (*Poesía*, mayo de 1939). Se trata de un uso indudablemente positivo: en comunión con la naturaleza, una enorme bandada de pájaros sale del bosque y cubre el cielo; a dicha bandada pertenece el poeta.

La siguiente postulación le sirve de contrapunto:

> La poesía no existe pues en el Perú sino como fenómeno eminentemente individual [...] Para mejor decirlo, la sola poesía entre

> nosotros está en la producción borrascosa y esporádica: textos, objetos, cuadros de los alienados en el Hospital Larco Herrera. [...] Pero he aquí, que como un proyectil perdido llega a nosotros la Petite Anthologie Poétique du Surréalisme [...] Nada, ni la bruma fina que revela el contorno de nuestras vidas, [...] ni la abrumadora certeza de hablar en el pantano en medio de bestias sordas y malignas como *miríadas de insectos*, puede impedir que señale con todas mis fuerzas y que salude al surrealismo como un navío de nieve cargado de explosiones ("Los anteojos de azufre", texto originalmente de 1934 reescrito en 1938, Moro 2016b, 31-32, mis cursivas).

La distopía de la descripción del medio de origen parece deberse de entrada a que los poetas se dan en solitario en Perú, no en grupos, publicaciones colectivas o comunidades. El gusto promedio peruano, además, resulta adocenado y contrario al surrealismo, por lo que sus lectores son calificados por Moro como "bestias de pantano sordas y malignas", comparables a miríadas de insectos. Asoman estas bestias en su estulticia afines a aquellas de la "impermeabilidad hipopotámica del honorable público" con que inicia el célebre manifiesto de Oliverio Girondo publicado en *Martín Fierro*. El nexo entre ambos asertos corresponde a la presencia de un destinatario negativo o "contradestinatario", en recuperación hecha por Carlos Mangone y Jorge Warley de la terminología de Eliseo Verón (Mangone y Warley 1992, 62), figura que recibe la imprecación y que aparece muchas veces en los escritos de Moro, gran polemista y denostador, como contraria al "prodestinatario" o destinatario positivo que, en cambio, no siempre consta.

Por último, otra miríada nos sale al encuentro, hiperbólica, en la última estrofa del poema "La vida escandalosa de César Moro", perteneciente a *La tortuga ecuestre*:

> El viento se levanta sobre la tumba real
> Luis II de Baviera despierta entre los escombros del mundo
> Y sale a visitarme trayendo a través del bosque circundante
> Un tigre moribundo
> Los árboles vuelan a ser semillas y el bosque desaparece
> Y se cubre de niebla rastrera
> *Miríadas de insectos* ahora en libertad ensordecen el aire
> Al paso de los dos más hermosos tigres del mundo
> (César Moro 2016c, 53, mis cursivas).

Se trata de un uso diferente de la misma imagen: estas cantidades muy grandes, casi infinitas, de insectos cumplen un ciclo natural y surreal: forman parte del concierto de árboles que vuelan a ser semillas y hacen desaparecer el bosque, insectos que chirrían o zumban hasta ensordecer el aire y la niebla de la que surgen. Por más señas, el poema cierra con la sensual aparición de la pareja homoerótica: los dos más hermosos tigres del mundo, metafóricamente hablante lírico y amado.

Por su parte en 1939 *El Uso de la Palabra* nos trae otras imágenes negativas, sin nuevas miríadas, pero con aves e insectos funestos:

> contra las aves negras del oscurantismo, los cuervos sombríos del imperialismo fascista de sesos descolgados en descomposición,

> de los imperialismos democráticos de lengua de hormiguero y cola de ratón, de la burocracia stalinista con una colmena de moscas en cada ojo, oponemos nuestra confianza en el destino del hombre y en su próxima liberación (Moro 2016b, 92).

Es llamativo el uso del lenguaje que aquí hace Moro porque establece una distancia entre quienes pertenecen a esta miríada, fauna nociva, y quienes la observan, humanidad que mira esperanzada hacia el futuro.

A mi parecer, la reiteración de la palabra miríada revela de nueva manera: la insistente voluntad de identificación grupal. El uso de este sustantivo colectivo tiene mucho de "comunidad imaginada" para el poeta peruano, en el sentido en que acuña el término Benedict Anderson. Y los años en México le permiten, quizá con mayor frecuencia que ningún otro lugar y periodo, sentirse parte de "una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana" (Anderson 1993, 23), política y estética, completaríamos.

Una miríada sería originalmente entre los griegos diez a la cuarta potencia, o cien a la segunda potencia, diez mil, número que simbólica e hiperbólicamente puede aglutinar a las huestes aliadas contra el fascismo, pero también, en otros momentos a las de los insectos del mal gusto conservador y del rechazo al surrealismo. Esta ambivalente pertenencia y enfrentamiento habla, como diría Renato Poggioli en su *Teoría del arte de vanguardia*, de un modo de ver el mundo a la vez *agónico* (Poggioli 1964, 76-79) y *antagónico*

(45-55), esforzado hasta la extenuación y combativo siempre, por ello el tono que prima en él es el fervoroso, propio del manifiesto o la proclama. No hay que olvidar que, en palabras de Julio Ortega sobre el autor peruano, el "estado de fervor es constitutivo del poeta" (Ortega 2009, 5).

***

> Jamás me he sentido extranjero en México [...] No quisiera irme jamás de México. México es entrañable; al partir, me quedo en México; demasiadas raíces ha echado mi vida en tierras mexicanas para que yo pueda mutilarlas.
> (César Moro, "Entrevista al dejar México", *Los anteojos de Azufre*, 240).

Como inicia este capítulo, resulta altamente perceptible que una fuerte sensación de extranjería acompaña siempre a Moro, forastero en Francia, México o Perú. Y, sin embargo, al despedirse de nuestro suelo publicará en *Las Moradas* un hermoso texto, que nos permitimos calificar de carta de naturalización o declaración de amor mexicana, tras su larga estadía. Se trata de "Breve comentario bajo el cielo de México". En sus páginas pone el acento poéticamente en los despejados cielos locales (comparativamente, muy diferentes al húmedo y gris cielo limeño), y sus habitantes, los pájaros, pero también deidades prehispánicas, que conectan desde la simbología sideral pretérito ancestral, pasado vivido y presente de promesa y añoranza. Pensemos que en términos de vida personal Moro llega poco antes de cumplir los 35 y se va casi a los 45 años. Cierro

esta reflexión con una larga cita de la carta de despedida del poeta, para intentar dar un balance final de una cierta comunión que quizá corresponde sobre todo a los pares selectivos, que podemos identificar quizá, por qué no, con la comunidad colaboradora de revistas y sus lectoras y lectores, ese México intelectual del que siente que partir será un desgarro. Es también un último momento del nosotros:

> El cielo cotidiano, la ración de atmósfera para el hambre ideal de los ojos, en el gran teatro del Valle de México, es una continua sucesión de cielos diversos, zoomorfos; cielos de bosques en crecimiento acelerado, cielos de licuefacción de minerales; truculentos, suculentos y altamente asimilables que, cada día, nos ofrecen una representación clásica o barroca, un espectáculo orgiástico organizado –¡con cuánta riqueza!– para durar breve lapso [...]; a veces, sólo minutos, instantes, según el calculado dinamismo de la tramoya celeste. [...]
>
> Las mañanas del Domingo brillan como berilos, vistas desde mi alta ventana de Domingos. El pueblo mágico de color de rosa, de oro, de tierra quemada, pasa o se inmoviliza disponiéndose a fundirse, a hervir en la luz total o en el canto de los millares de pájaros que pueblan los patios y las ventanas de México. [...]
>
> No debiera hablarse públicamente de un amor. Más profundo es el sentimiento, mayor la vibración afectiva, más balbuciente y torpe se torna el lenguaje. Yo respiro aire milenario de culturas refinadas y difuntas –tan afines a mi interno código– bocanadas de humo purísimo, inmarcesible al grito amorfo de la realidad, bajo el cielo entrañable. ¡Que Ehécatl, dios del viento, con su máscara de ave, de pico *bravo y rojo*, me transporte hasta mis íntimos transportes y me permita saludar con voz de bestia canora la atractiva y terrible belleza del tiempo abolido, del maravilloso panteón de las edades muertas! [...]
>
> México mejor, probablemente, que otros países latinoamericanos ha sabido, al mismo tiempo que asimilaba, conservar sus fuerzas tradicionales prehispánicas, coloniales y ahora efectúa

su elaboración llena de aliento hacia la realidad y el porvenir, vale decir enteramente actual. [...]

México actual continúa siendo uno de los faros, pese a las reservas que estuviéramos tentados de hacer. En América Latina es un ejemplo de libertad, tolerancia. Suscitar en nuestros pueblos el amor por México es hacer labor afirmativa; unirse a México es contemplar el porvenir y pensar que América tiene lazos tan fuertes, personalidad común tan rica, que, unida, formaría un sólido bloque cultural, espiritual, frente a la cruzada de banalidad brutal de pueblos que, si bien geográficamente coinciden, no tienen concordancia anímica alguna con nuestra vieja tradición, con las esplendorosas estelas que, viniendo de muy lejos, cruzan zigzagueantes el cielo negro de la cultura en el siglo xx (Moro 2016b, 228-236).

Referencias

Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Domínguez Rohan, Jesús Miguel. 2012. "El surrealismo en la revista *Poesía*". El Colegio de San Luis, tesis de maestría.

Hadatty Mora, Yanna. 2017. "Si fuera tolteca: César Moro y las redes intelectuales mexicanas en los años cuarenta". *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 62(62): 123-146, doi: 10.46744/bapl.201701.006.

Mangone, Carlos y Jorge Warley. 1992. *El manifiesto: un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.

Martínez, José Luis. 1982. "Presentación". *Revistas Literarias Mexicanas Modernas. Taller.* I-VI. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Moro, César. 2016a. *La poesía surrealista y otras traducciones*. Editado y traducido por Ricardo Silva Santisteban. Lima: Academia Peruana de la Lengua.

———. 2016b. *Los anteojos de azufre*. Editado por Ricardo Silva Santisteban. Lima: Academia Peruana de la Lengua.

———. 2016c. *Obra poética completa* II. Editado por Ricardo Silva Santisteban. Lima: Academia Peruana de la Lengua.

Ortega, Julio. 2009. "Fervor y nostalgia de César Moro". En César Moro, *Renombre del amor* II, 4-7. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Paz, Octavio. 1982. "Presentación de *Taller*". *Revistas Literarias Mexicanas Modernas. Taller.* I-VI: 21. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Poggioli, Renato. 1964. *Teoría del arte de vanguardia*. Traducción de Rosa Chacel. Madrid: Revista de Occidente.

Revistas Literarias Mexicanas Modernas. Taller Poético (1936-1938). Poesía (1938). (1981 formato papel-2018 digital). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Rico Alonso, Sonia. 2021. "La huella surrealista en las revistas mexicanas *Taller poético* (1936-1938) y *Poesía* (1938)". *Acta Literaria* 63.2: 69-92.

Valle, Rafael Heliodoro. 1938. "Mexican Bibliography in 1936". *The Hispanic American Historical Review*, nov., Vol. 18, No. 4: 580-599.

Westphalen, Inés (traducción, compilación y notas). 2020. *Eternidad de la noche. Cartas de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen (1939-1955).* Lima: Fondo de Cultura Económica, Casa de la Literatura Peruana.

Westphalen Rodríguez, Yolanda. 2021. *El fetiche de la carta y los polémicos tiempos modernos. El epistolario de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen (1939-1955).* Lima: Fondo Editorial de la Faculta de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Editorial Cátedra Vallejo.

“Hablando un lenguaje de piedra / Al oído del viento”: representaciones en diálogo de México y Perú en la obra escrita de César Moro

Gaëlle Hourdin*

En la primera mitad de 1938, el poeta y artista peruano César Moro (1903-1956) inicia una estancia de diez años en México, el periodo más largo que pasó fuera de su país, apenas un lustro después de su largo viaje a París (1925-1933). Dicha estancia mexicana es conocida por corresponder para él a una importante actividad poética, artística e intelectual, mientras se encuentra rodeado por los numerosos exiliados europeos de la segunda guerra mundial, afines al surrealismo: Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Eva Sulzer, Benjamín Péret, Remedios Varo, Leonora Carrington, Gordon Onslow-Ford... El peruano desempeñó entonces un papel primordial en la difusión del movimiento en el continente americano, como coorganizador de la primera exposición latinoamericana del surrealismo en 1940 en la Ciudad de México, traductor de varios

* Université Toulouse-Jean Jaurès.

poetas franceses, autor de artículos publicados en revistas de primera categoría como *Dyn* o *El Hijo Pródigo*. Sin embargo, resulta tan notable como deplorable el que dichas actividades hayan dejado tan pocos rastros en México, como pudieron confirmarlo mis investigaciones bibliográficas y archivísticas llevadas a cabo allí en 2008. En lo esencial, los únicos testimonios que quedan radican justamente en los propios textos moreanos publicados: sus artículos y, desde 2020, sus cartas a Emilio Adolfo Westphalen publicadas por el Fondo de Cultura Económica y la Casa de la Literatura Peruana, gracias a la labor de traducción, compilación y notas –incluso, en cierta medida, de "desciframiento" de las mismas– llevada a cabo por Inés Westphalen.

Si bien el trabajo de Moro como agente de difusión del surrealismo en el continente latinoamericano –y en México en particular– queda bien documentado, pocos son los estudiosos que se han interesado en las huellas, ya no de Moro en México, sino de México en la obra moreana. Este estudio pretende pues rastrear, de manera paralela y comparativa, el modo en que se inscriben los espacios mexicanos y peruanos en la obra de César Moro. Más allá de su posición de intermediario entre ambos países durante sus años mexicanos, nos interrogaremos sobre las representaciones que de ellos ofrece en sus escritos de diversas índoles (cartas, textos en prosa, poemas) y los imaginarios que suscitan. ¿Qué posibles huellas de México se pueden discernir en los textos poéticos de la época? ¿Qué redes de repre-

sentaciones se establecen con la prosa y la correspondencia del autor? ¿Qué relaciones mantiene su obra con el país de origen? Para intentar contestar dichas preguntas, nos enfocaremos sucesivamente en la correspondencia con Emilio Adolfo Westphalen, los textos en prosa y los poemas de 1938 en adelante.

El entredós de la correspondencia con Emilio Adolfo Westphalen[1]

La correspondencia publicada en 2020 abarca la totalidad de las cartas de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen que se conservaron y que alberga hoy día la Fundación Getty de Los Ángeles. Estas constituyen un espacio intermedio, un "entredós" en varios aspectos. El espacio epistolar en sí representa un lugar de intercambio entre los dos amigos, entre México y Lima primero, y entre Lima y Nueva York después, cuando Westphalen viaja a los Estados Unidos, estando Moro de vuelta en su ciudad. Aunque este diálogo parezca de sentido único en la medida en que no se conservaron las cartas de Westphalen a Moro, nos enteramos en parte, gracias a las cartas de Moro, de peticiones y opiniones del primero, sobreentendidas en las respuestas

[1] Esta primera parte recibirá el mayor desarrollo por tratarse de la parte menos estudiada –ya que de acceso reciente– de la obra. Para mayor información sobre diversos aspectos de la correspondencia, remitimos al primer estudio que se le dedicó (Westphalen 2021).

del segundo. Estas páginas dan cuenta de un vaivén fructífero entre ellos que se hace crisol de ideas, de proyectos, lecturas y confesiones más personales.

Llama la atención el desfase entre, por un lado, la riqueza del debate intelectual, el dinamismo que suponen todas las actividades y proyectos mencionados y, por otro, las quejas formuladas de soledad, cansancio, mala salud y falta casi total de tiempo –y dinero– para escribir y pintar. Moro lamenta el estar lejos de Westphalen, así como la ausencia de Antonio[2] y el tener pocos amigos en México, pero vemos cómo a pesar de este sentimiento de "insularidad" (Coyné 1976, 9), se encuentra en el centro mismo de las actividades culturales de la época, en México y en Lima: publica en los cinco números de la revista de Wolfgang Paalen *Dyn,* en todos los números de *Las Moradas* de Westphalen excepto el n° 6, en los números 7, 12, 15, 21, 28, 30, 33, 35, 38, 40 y 42 de *El Hijo Pródigo*, en cuatro números de *Letras de México*. Su correspondencia con Westphalen le sirve asimismo para solicitarle contribuciones para publicaciones de sus amigos en México (*Dyn*, en particular), e inversamente, para ofrecerle contribuciones de sus amigos para *Las Moradas* (Paalen, Villaurrutia, Lazo, Péret...). Moro

[2] Gran amor de César Moro durante toda su estancia mexicana, inspirador de *La tortuga ecuestre* (1938-1939) y *las Cartas* (1939).

aparece así como una bisagra esencial de las redes de intelectuales de la época.[3]

En este espacio de la carta como lugar de conexión cultural entre México y Perú, se abre otra dimensión: el espacio lingüístico también doble, constituido por el español y el francés, idioma usado en los dos tercios de las cartas de manera generalmente exclusiva, aunque se dé por lo menos un caso de cambio de idioma en la misma carta (19/08/1939), además de frecuentes juegos entre varias lenguas: "Dear, cher, querido, caro amico, Sonno tuto furioso donos está plovent" (carta del 17 de septiembre de 1943, Westphalen 2020, 269). El francés, herencia de sus ocho años parisinos, constituye como un tercer espacio fuera de México y Lima. Es el idioma que usa tanto con sus amigos europeos: Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Eva Sulzer..., como en la librería de la editorial Quetzal donde trabaja varios años y que publica ediciones bilingües de literatura francesa. Más sorprendente resulta su uso con Westphalen, cuyo conocimiento del francés le venía únicamente de sus lecturas, y varias son las hipótesis que se pueden formular para intentar explicar esta elección.

Además del tema vigente, en aquella época, de la censura, parece evidente en el caso de Moro la dimensión de

[3] Inés Westphalen precisa un hecho interesante al escribir que el empleo de Moro en la librería de Ediciones Quetzal en la Ciudad de México "hizo también que ese fuera el único lugar donde era posible conseguir *Dyn* en México" (Westphalen 2020, 392).

lengua de cultura del francés: lengua del surrealismo "adoptado" en París, especie de *lingua franca* de los intelectuales y artistas exiliados en el México de los años 1940, lengua de la poesía incluso. Con excepción de *La tortuga ecuestre*, Moro deja casi completamente de lado el español en su obra poética a partir de finales de los años 1920; es más: le declara a su amigo la imposibilidad en la que se encuentra de escribir poemas en español, y la superioridad para él notable de sus poemas en francés: "en español no tengo nunca la seguridad ni la inspiración para hacer un poema. En todo caso, creo que hay una gran diferencia y creo que mis poemas en francés son mil veces mejores. ¿No es cierto?" (Westphalen 2020, 381). Además de marcar cierto distanciamiento con el mundo artístico e intelectual mexicano y peruano tan vituperado como lo veremos a continuación, y con una lengua que considera "estancada desde el Siglo de Oro" (Moro 1958, 18), el francés representa para César Moro la lengua elegida por él para la comunicación intelectual y la expresión poética, dos ámbitos que coexisten en su correspondencia. Francia y París, que están casi ausentes en las cartas como espacios referenciales, resultan así omnipresentes "en negativo", por el idioma empleado.

En cuanto a los espacios geográficos referidos, predominan, como era de suponer, México y Perú, el país de acogida y el país dejado por el exiliado, que queda como ser escindido y se presenta como tal: "Mi destino siempre ha

sido el de dejar atrás a los seres queridos, un desprendimiento continuo. [...] en mi caso, me debato eternamente entre dos países" (Westphalen 2020, 163). El país mexicano se suele confundir en las cartas con su capital, y los sentimientos que le inspira a Moro van evolucionando en el tiempo. Las cartas resaltan primero el caos que según el autor reina allí: "la anarquía más completa" (147). Moro se queja de la desorganización imperante, del hecho de no encontrar libros interesantes en "esta ciudad [...] cien veces más pueblerina que Lima, lo cual no es poco decir" (184). Cuando compara las dos ciudades, es para denigrar la primera. Así declara, a propósito de una exposición de pintura europea (Miró, Picasso, Derain, Chirico, entre otros) de 1939: "La reacción es escalofriante y de las más pobres. Ni Lima hubiera reaccionado así. Hay un chovinismo aterrador y una ñoñería tan segura de sí misma que le pone a uno los pelos de punta" (48); deplora el mismo tipo de reacción en la exposición surrealista de 1940: "La exposición se inauguró anoche con una multitud de gente del todo imbécil. Reaccionaron aún menos que en el Perú, aunque es cierto que el público de ayer era el elegante e intelectual" (87). A pesar del desprecio que muchas veces manifiesta hacia su país, llega a escribir: "En muchos sentidos inclusive el Perú es superior a este país" (124).

Cabe subrayar sin embargo el cambio radical que se opera alrededor del año 1944 en las cartas, donde México deja de reducirse a un ambiente intelectual pobre, sinónimo

de soledad para el poeta, y van apareciendo la valoración y el afecto, que giran en torno a su luz, su belleza y su pasado: "el hermoso sol de este país sensible y bello" (Westphalen 2020, 329). Esta vez, las comparaciones con el Perú resaltan la grandeza de México, y hasta cierta superioridad con respecto a los demás países latinoamericanos: "Es un país sumamente humano, bello, cercano a nosotros. El único –además del Perú– que tiene un pasado en este estúpido continente" (337); "México es un país que adoro y, dejando a un lado todos sus irritantes defectos, un país muy avanzado en relación con el resto de América Latina" (366). La expresión nueva de una emoción y un sentimiento de cercanía o hasta de compenetración con el país[4] tiene que ver con las vivencias allí compartidas con el amante y que lo han "convertido [...] en el lugar de todos los sortilegios" (338), y con los amigos, entre los cuales Xavier Villaurrutia, "el encargado por sí mismo [...] de hacer amar sus Mitos, de hacer que el Extranjero se sintiera ya no solo para siempre, sino en un calor casi materno que después añoraría sin recurso" (Moro 1958, 135). Tal añoranza aflora, de hecho, en una carta escrita en octubre de 1949, 18 meses después de su vuelta a Lima: "Nunca me arrepentiré bastante de

[4] En "La vida misteriosa de Julio Wesler o el milagro perenne de la poesía" (1946), irá hasta hablar de "este país, que tanto amo ahora y cuya aceptación me iba a ser tan doloroso (*sic*) hasta adquirir en mí los caracteres que hoy tiene de tierra de elección, de amor intenso y de comunicación perfecta de clima, de reflejos, de intimidades" (Moro 2016, 212).

haber dejado México. [...] ahora soy yo quien está exiliado" (Westphalen 2020, 460).

Notemos el empleo paradójico que hace Moro del término "exiliado" para autodefinirse cuando justamente está de vuelta en su país. Esta idea del exilio había aparecido ya en una carta fechada el 30 de marzo de 1948, dos semanas antes de su llegada a Lima el 16 de abril: "¿Es en realidad tan horrible, tan abrumadora Lima? Sé que es un páramo, que lo cursi, lo mediocre, lo falso imperan sin recurso. Pero ¿y los seres humanos? ¿O no hay un solo ser humano, no existe un solo rostro que valga el exilio? [...] El sol, el aire, el mar, ¿no siguen la maravilla de las maravillas? ¿No hay perros, pájaros, plantas?" (Westphalen 2020, 453). Estas líneas concentran toda la ambigüedad de los sentimientos del poeta hacia su ciudad: aborrecida por su carácter "clerical y agobiante", "sus colinas de polvo místico y [...] su repugnante olor a sotana" (30), al mismo tiempo que añorada por "el mar [...] y ese olor nocturno que a veces envuelve Lima" (264). En la capital peruana como en la mexicana, se siente agobiado por el ambiente "pueblerino" y la estrechez artística, pero se aferra a los pocos seres humanos entrañables que allí tiene y a los elementos –luz, aire, mar–, la naturaleza y las sensaciones que se les asocian. Eso es también lo que expresa en la carta del 13 de junio de 1945:

> Debo comunicarte que he decidido, si puedo, regresar al Perú lo más pronto posible. [...] antes, el simple hablar al respecto era un desgarramiento de todos los diablos. [...] De pronto he visto el sol y las playas de allá, y sin la menor sensiblería considero que tal vez no hay que optar por arruinar su vida en nombre de alguien que escupe sobre ella. Me he dicho además que tengo mis amigos, es decir, a ti, a mi madre; que es tiempo de que regrese como adulto, sin terrores infantiles y que mire mi realidad a la cara [...] (Westphalen 2020, 326).

Aquí vienen resumidos unos de los motivos principales de su estancia larga en México: aparte de importantes problemas de salud y de dinero que le dificultaron el regreso, y sobre los cuales insiste en muchas cartas, se encontraba aferrado a su amante mexicano, a la par que reacio a reencontrarse con temores y recuerdos del pasado. En los mismos años, le escribe a su hermano Carlos Quíspez Asín: "Creo estar mejor armado para enfrentarme a los problemas psicológicos que reviven tan agudamente cuando piso tierras de mi pasado" (Coyné 2015, 726). Si bien la presencia de Emilio Westphalen constituyó un factor decisivo en su voluntad de regresar a Lima, sabemos que tuvo que enfrentarse a su ausencia a partir de finales de 1949 cuando su amigo y su esposa viajaron a Estados Unidos.

Las cartas que escribe antes de su vuelta son ocasión también de evocar recuerdos felices compartidos con Westphalen, no en Lima, sino en Chosica. Frente al México circundante y a la Lima lejana, ambos motivos de queja, destaca por tanto un tercer lugar de gran significancia para

Moro: Chosica, en la provincia de Lima, lugar soleado todo el año, muy apreciado por los limeños. Este representa el espacio del recuerdo idealizado, símbolo de armonía, comunión con la naturaleza y felicidad perfecta:

> Fantaseo con lo agradable que sería estar en Chosica. ¿Recuerdas? Pocas veces he tenido esa sensación de sosiego, de **perfección de la naturaleza** como cuando regresábamos desde el río caminando para ir a esperar el tren o el autobús para volver a Lima. Tal vez no sea ese el paisaje más bello del mundo, pero –sin lugar a dudas– su aire, su luz, su atmósfera toda son para mí **los más agradables que sea dado encontrar**. [...]
>
> Las montañas de Chosica **no tienen equivalente**; allí, **más que en cualquier otro lugar**, *uno tiene la plena certeza de que algo está ocurriendo detrás*. [...] *Flota, en ese cielo* ***tan puro****, la esencia de una* ***gran raza****, de un* ***ilustre espíritu*** *extinto*. Me sentía entonces inmerso en esa luz cargada de sensaciones, arrullado por la cálida y risueña naturaleza, *fascinado por los buenos presagios que planeaban en el ambiente*. **Una atmósfera poética por excelencia**, donde escribir cosas bellas podría ser factible, donde el amor tendría **su ámbito ideal** y donde, al amanecer, sería **tan agradable** despertarse al lado del cuerpo amado, reverenciado e idolatrado. Tan solo viviendo allí –y **únicamente en ese particular lugar de todo el Perú**– uno no ha de saber de nostalgias. Me refiero al **lugar que escogimos de forma tan categórica**, a esa "piedra en sí misma" que, a la mitad del río, me servía de lecho para tomar mis baños de sol. [...] Me encantaría poder llevarme para allá a mi amor y tan solo vivir ahí [...]. ¡Qué fantástico sería! Contando contigo, si de amistad e inteligencia se trata, y teniendo a mi amor para vivir. Aunque tan solo durara un año, un mes o un día, eso sí sería la eternidad (Westphalen 2020, 30-31).[5]

[5] Las negritas y cursivas son mías.

Este largo fragmento de una carta del 24 de junio de 1939 es uno de los más líricos y entusiastas de la correspondencia. Esta evocación de recuerdos reelaborados poéticamente abre una escapatoria a un presente doloroso, una proyección hacia un hipotético e improbable futuro idealizado. La descripción del espacio se basa en una serie de superlativos y otras expresiones de la excepcionalidad del lugar (en negritas). Lejos de ofrecer de este una descripción detallada, el texto se enfoca en las percepciones sensoriales y extrasensoriales que suscitan sus tres elementos constitutivos: aire, luz, montañas. La vista ("ese cielo tan puro"), el tacto ("cálida") y el oído ("arrullado") son solicitados, pero el sujeto está, sobre todo, como lo expresa textualmente, "inmerso" en una naturaleza cuya adjetivación evoca una figura materna, un retorno in útero ("arrullado por la cálida y risueña naturaleza"). La experiencia evocada es una experiencia de comunión total con el entorno. El lugar es edénico o paradisíaco, por la "perfección de la naturaleza", por ser el "ámbito ideal" del amor y permitir el acceso a "la eternidad"; un paraíso compartido con el amado-dios y el amigo-inteligencia. Allí se ven reunidos los seres y componentes esenciales de la vida para Moro, tal y como la presenta en sus escritos: amor, poesía, amistad y sol.

Sobre todo, merece la pena subrayar que se trata de un espacio cargado de cierta magia y de un pasado mitificado (elementos en cursivas), inaprensible, etéreo ("flota", "pla-

neaban"), pero todavía perceptible de un modo extrasensorial. Estar en Chosica significa aquí no solo experimentar una simbiosis con la naturaleza, sino también reanudar con un pasado noble, situado en las antípodas de un presente destructor de esta misma naturaleza y de los vestigios de la historia. Así lo expresa en una carta de 1947 en la que vitupera el artículo de Paul Linder "La Arquitectura Moderna también es Arquitectura Bella", publicado en el primer número de *Las Moradas*: "es criminal alentar los latrocinios, las destrucciones y la poda, quiero decir tala, de árboles, la difusión de la arquitectura del enemigo número uno, del país-cloaca, de los Estados Unidos de América. Propagar o defender esta especie de arquitectura es justificar la destrucción de los portales en la antes bella Plaza de Armas de Lima; es estar de acuerdo con el desenfreno de cemento que ha remplazado las bellas palmeras de la misma plaza" (Westphalen 2020, 415-416).[6]

[6] César Moro hará públicas sus opiniones al respecto en su artículo de 1948 "Arboricidio, arquitectura y música" (Moro 1958, 252) y en su carta a Manuel Solari Swayne, redactor de *El Comercio*, publicada en el periódico en octubre de 1955.

Los textos en prosa: rescate de lo imperecedero prehispánico[7]

Como lo acabamos de ver de paso, más allá de sus diferencias, los comentarios sobre México y Perú en la correspondencia con Westphalen convergen en la valoración de un pasado prehispánico comparable y muchas veces contrapuesto a un presente decadente:

> Cada vez que reflexiono me parece más dramático el caso de la porción, ahora conocida por el Perú, descubierta por los mil veces hijos de puta, malditos gachupines. Nada me parece comparable al prestigio de Atahualpa tomando baños y haciendo vida de purificación en Caxamalca. Ya he señalado este pasaje en el comentario que publicó *Dyn* en traducción que no he podido juzgar. ¿Cómo ese portentoso conjunto ha podido caer hasta el punto que conocemos? (Westphalen 2020, 383-384).

César Moro alude aquí a su texto "Coricancha, the Golden Quarter of the City", fragmento de "La muraille de soie-Biographie péruvienne" traducido al inglés por Wolfgang Paalen y publicado en el número 4-5 de *Dyn* (diciembre de 1943) dedicado al arte amerindio.

Este texto escrito en francés, traducido –en parte– al inglés para ser publicado en México, y autotraducido al español, se presenta como una biografía, no del Perú sino peruana,

[7] Por falta de espacio, nos centraremos en los dos textos más representativos, aunque otros varios permitirían confirmar y completar lo que ahora vamos a desarrollar.

centrada en la famosa "piedra de los doce ángulos" de la calle Hatun Rumiyoc de Cuzco, metaforizada en términos casi oximorónicos como "muralla de seda". En muchos aspectos, resulta comparable con el "Breve comentario bajo el cielo de México" que publica Moro en Lima (*Las Moradas*, No. 3, diciembre 1947-enero 1948) unos meses antes de dejar el país. Llama la atención el cruce de estas dos publicaciones cuya génesis queda documentada en la correspondencia con Westphalen. La primera alusión a la "Biografía peruana" aparece en la carta del 18 de abril de 1942, en la que Moro solicita el envío de "una edición reciente de los *Comentarios*" y anuncia: "Esta misma noche me pondré a trabajar en los preliminares de este artículo" (Westphalen 2020, 230). Se vislumbra de manera más evidente todavía el papel esencial desempeñado por Westphalen en la elaboración del texto, en la carta del 21 de julio dedicada casi por completo al tema. En dicha carta le pide tarjetas postales de Cuzco, información sobre las publicaciones en torno a "la escultura en madera prehispánica del Perú", el Cuzco y la "muralla de seda"; le interesa saber quién podría "identificar una pieza peruana basándose en una foto" y, sobre todo, "qué fotógrafo [...] puede tomar exactamente las fotos de los lugares indicados" en las reproducciones que adjunta a la carta. Sabemos que dichas fotografías serán las de Martín Chambi que acompañarán el texto en *Dyn*. Las peticiones formuladas son muchas y precisas, y atestiguan el esmero del autor

en la selección de documentación y de complementos visuales para su publicación.

En el caso del "Breve comentario", su proyecto parece remontarse a julio de 1947: "haré si no para este número, para otro, lo que me pides sobre México. Pero no sobre su pintura, que encuentro nefasta e inmunda, sino sobre el aire, el cielo, etc." (Westphalen 2020, 419). A finales de octubre, envía dibujos de Eugene Berman para "ilustrar [su] proyectado elogio lírico, comenzado apenas, de lo imponderable mexicano" (434), artículo que "[le] parece sumamente idiota" y "está por terminarse" el 20 de diciembre de 1947 (442).[8] La manera como resume su proyecto en las líneas antes citadas bien podrían definir igualmente la "Biografía peruana".[9] En ambos casos y al igual que en la correspondencia, César Moro elogia la naturaleza y el pasado prehispánico, la grandeza de una civilización desaparecida que quedaría perceptible en el aire y la piedra para los poetas: "Yo respiro aire milenario de culturas refinadas y difuntas –tan afines a mi interno código–" (BC, Moro 2016, 229); "un sentido hoy día perdido y recobrado entre nosotros los poetas agitados al viento igualmente

[8] Cabe señalar aquí un error en la cronología, dado que, en carta del 21 de febrero de 1947, Moro le pregunta a su amigo si "está ya en prensa el comentario sobre México" y si sería posible agregarle los dos párrafos que luego cita (Westphalen 2020, 389). Lo más probable es que la fecha errónea sea esta, pues a continuación el ordenamiento de las cartas es coherente.

[9] A continuación, usaremos las abreviaturas BP para "Biografía peruana" y BC para "Breve comentario".

nocturno" (124). Para ello, combina fuentes historiográficas (William Prescott y Pedro Cieza de León en BP; Bernal Díaz del Castillo en BC, con citas muy extensas que representan cerca de la mitad del artículo) y comentarios asentados en su propia experiencia para describir los cielos mexicanos o la sierra y la costa peruanas.

Pasado y presente se mezclan hasta confundirse a veces, como se mezclan lo real y lo imaginario, en una forma de nueva "crónica de Indias". En BP, el sujeto incluso habla del pasado en presente, como si estuviera presenciando lo que relata como testigo ocular: "No sabría decir cómo el esplendor, la riqueza y el resplandor de las piedras, de las pedrerías y de las cascadas de oro cegaba (*sic*) la luz del sol en la época precolombina" (127);[10] "Se habla de un manto de Atahualpa, de alas de murciélago. [...] yo lo veo sobre las terrazas inmensas del palacio imperial" (128); se recrea el pasado por la imaginación, en una colisión temporal que materializa la cercanía que siente el poeta con dicho pasado. El yo se hace también cronista de sus propias experiencias pasadas: "En 1937 hice un viaje de sueño sobre los Andes";[11] "Viajo de noche hacia el muro de seda" (129 y 131). André Coyné precisa que Moro "nunca conoció el

[10] En la versión original en francés, el verbo aparece en presente de indicativo: "aveuglent".

[11] Lo que escribe sobre este viaje se parece mucho a lo que describe de Chosica en su correspondencia: "¿Dónde habría visto yo una tal riqueza tan tierna y tan auténticos decorados para el amor único en el ambiente ideal?"

Cuzco ni Machupicchu (*sic*) (Coyné 2015, 735); el conocimiento de dichos vestigios del pasado y de su significación pasa, para el poeta, por el sueño: "Es medianoche cuando salgo a la ventana del palacio de Huayna Cápac armado de pies a cabeza por un sueño terrestre desviando el río de sangre que me ciega. El signo infame brilla en el centro del Kolcampata" (Moro 2016, 131). Es como si, en el sueño, se transportara a aquel pasado y se hiciera el profeta del "cataclismo" de la conquista por venir, que parece anunciado por el "río de sangre" y el "signo infame".

El poeta entabla pues como un diálogo con el pasado, que pasa en BC por las invocaciones al dios del viento de los Aztecas: "Que Ehécatl [...] me transporte hasta mis íntimos transportes y me permita saludar con voz de bestia canora la atractiva y terrible belleza del tiempo abolido" (Moro 2016, 229-230). Los poetas, seres sensibles a la presencia etérea de este pasado en el aire y la luz del presente, tienen así, como función, la de hacer de intermediario entre pasado y presente, ya que los males de este último vienen del olvido y de la destrucción del primero: "¡Si rompiendo la valla del tiempo pudiera transcribir con justeza el rumor que viene de tan lejos! El rumor que la Conquista no pudo, ni aquí ni en el Perú, apagar totalmente" (230); "Mar inundado de la historia donde sobreviven vestigios inapreciables de todo un pasado deslumbrante que nos da todavía el gusto de vivir en esta continuidad peligrosa de la que la poesía es el eje diamantino e imantado" (123). En

"Biografía peruana" como en "Breve comentario", el pasado precolombino es el objeto del texto y se pone en perspectiva, al final, con el presente, a través de una reflexión sobre lo que queda de dicho pasado en la actualidad: "Es para preguntarse con angustia si tales tesoros anímicos van a perderse o están ya perdidos definitivamente" (131). Mientras que el sujeto interroga aquí el olvido del pasado peruano, en BC, sugiere una vía de "rescate":

> La Conquista dejó un limo que con el transcurso del tiempo pudiera ser grandioso terreno de fructificaciones insospechadas. Aun nos despedazamos en los sobresaltos, en los estertores de una cristalización dolorosa. Es humano, es fatal, es simplemente vital romper el molde, desechar el arquetipo propuesto y elegir otro nuevo, quizá fusión pasional de varios arquetipos que, en realidad, formarán uno, el elegido (234).

Aparece aquí una idea interesante, que matiza sustancialmente la oposición terminante entre exaltación de lo precortesiano y rechazo de la Conquista: la de un mestizaje fecundo entre los diferentes legados de la historia, para contrarrestar el estancamiento presente. Porque México "ha sabido, al mismo tiempo que asimilaba, conservar sus fuerzas tradicionales prehispánicas, coloniales y ahora efectúa su elaboración llena de aliento hacia la realidad y el porvenir", es presentado como el modelo a seguir en todo el continente. El texto cobra al final unos acentos claramente panamericanistas: "América tiene lazos tan fuertes, personalidad común tan rica, que, unida, formaría un sólido

bloque cultural, espiritual, frente a la cruzada de banalidad brutal de pueblos que [...] no tienen concordancia anímica alguna con nuestra vieja tradición" (235-236). La idea es resistir a un nuevo tipo de invasión, el neocolonialismo estadounidense, aprehendido aquí desde el ángulo cultural. Frente a este enemigo tan vilipendiado en la prosa y las cartas de Moro, su vecino inmediato podría hacer de barrera y portaestandarte, núcleo de unificación continental sobre un pasado común.

La dimensión política de este final, que sin embargo se cierra con la imagen poética de "las esplendorosas estelas que, viniendo de muy lejos, cruzan zigzagueantes el cielo negro de la cultura en el siglo XX",[12] se aleja de la evocación lírica y nostálgica de un pasado remoto idealizado, tal y como aparece en el resto del artículo y, de manera general, cada vez que el poeta aborda el tema. La valoración que hace de este pasado resulta un poco ambigua: si bien el poeta forma parte de los surrealistas "disidentes" que, en *Dyn*, "llegaron a separarse de una visión sacralizada y exótica de lo indígena" (Ferrero Cándenas, 2013, 123), concordamos con Yolanda Westphalen cuando afirma que "Moro todavía se mantiene en el terreno de la poetización de las culturas amerindias" (Westphalen 2022, 208). De manera sorprendente, tal poetización e idealización se expresa

[12] Se observará el eco a las palabras del catálogo de la exposición surrealista de 1940 con su "conjunción de constelaciones que reanudan la brillante noche precolombina" (Moro 2016, 117).

explícitamente en los artículos, cuando al contrario estas culturas dejan huellas muy sutiles en los poemas.

Los espacios acrónicos y elementales de los poemas

Aunque la referencialidad toponímica sea casi inexistente en la obra poética, sobresalen los mismos elementos de representación de las realidades peruana y mexicana que en los textos en prosa y en las cartas. Por un lado, lo prehispánico entra en el imaginario que se construye en *La tortuga ecuestre* y en las *Cartas a Antonio*, a través del bestiario (aves de presa, tigre), las piedras (ónix, obsidiana, basalto) y las imágenes de sacrificio y devoración del amado. El espacio nocturno y marino, el del encuentro amoroso-sexual, se puebla de esta red de imágenes, a las que se suma un bestiario marino elemental, originario, como otra forma de "primitivismo" (holoturias, madréporas, corales, esponjas, animales antediluvianos). Las representaciones del ser amado divinizado se acercan a las de una deidad prehispánica.

Por otro lado, en la sección "Dioscuromachie" de *Amour à mort* y en dos poemas apenas posteriores ("Dieu était à la porte..."), el texto poético parte de vivencias concretas del poeta, como lo aclaró André Coyné: estos poemas tienen como tela de fondo la playa de Agua Dulce en Lima, donde Moro y Coyné admiraban a unos chicos jugando fútbol, entre los cuales dos eran particularmente bellos, los

"dioscuros" (Hourdin 2010, 440), y donde Moro se reunía también con un "carpero", el "dios en la puerta" (Hourdin 2016, 161). Aquí, el espacio de la playa limeña se hace espacio del deseo suscitado por la visión de cuerpos hermosos, en un ambiente de suma sensualidad donde la referencia mitológica representa otra manera de hacer que el poema escape de la temporalidad lineal.[13]

De manera general, si consideramos la obra poética completa, podemos observar que los términos que corresponden a los elementos puestos de relieve para representar México y el Perú en las cartas y en la prosa de Moro presentan un número de ocurrencias muy importante: "cielo/*ciel*" (102), "aire/*air*" (103), "viento/*vent*" (85), "luz/*lumière*" (59), "sol/*soleil*" (106), "mar/*mer*" (91).[14] Lo que se dibuja son paisajes elementales en los que el anclaje peruano resulta imposible de establecer sin el conocimiento previo de los textos en prosa.

Otro tipo de coincidencia entre los textos en prosa y los versos moreanos ha suscitado nuestro interés. Se trata de un caso inusitado de intratextualidad que aparece al inicio del artículo que le dedica al libro de reproducciones de fotografías de Manuel Álvarez Bravo, "Escultura azteca", y

[13] El capítulo no puede extenderse como para desarrollar más estos puntos que ya trabajamos en otros escritos. Para más información, remitimos al lector al capítulo de nuestro libro: "Les figures de l'être aimé" (Hourdin 2016, 131-177).

[14] El catálogo de ocurrencias de la obra poética se estableció gracias al programa francés de análisis de datos textuales Hyperbase.

que publica en el número 7 de *El Hijo Pródigo* en octubre de 1943. Allí Moro cita dos versos de su poema "Pierre mère" ("Piedra madre"), que integra el número 2 de *Dyn* (julio-agosto de 1942) y el poemario *Le château de grisou*: "Nada tan desgarrador como los testimonios pétreos de las civilizaciones aladas, dinámicas, ya desaparecidas en el ámbito del mundo. [...] Testimonios de piedra 'Hablando un lenguaje de piedra-Al oído del viento'" (Moro 2016, 148). Es cierto que la vertiente prosística y la poética de la obra del autor comparten toda una red de motivos e imágenes, como ya lo hemos podido comprobar en varios de los ejemplos antes observados, pero este caso de autocita, por su carácter, creemos, único, cobra una importancia particular.

En una primera lectura, el poema parece dirigirse al amado y concentrar varios de los principales motivos del discurso amoroso moreano: el sueño, la sed, y sobre todo la unión nocturna con el otro, el abandono y la condena, motivos tan recurrentes en el "ciclo de Antonio". La analogía establecida entre el amado y la piedra tampoco es nueva; ya apareció en las *Cartas*: "como un muro que se aleja, así respondes a mis preguntas", "en mis sueños adquieres el aspecto demasiado violento de una enorme piedra de basalto" (Moro 1980, 76 y 79). La imagen de la piedra corresponde a la dureza y al silencio del amado descrito en las *Cartas*. En *Lettre d'Amour*, encontramos la misma metáfora de la piedra, cargada esta vez de un simbolismo diferente: "no eras tú el manantial / la piedra desde siglos escogida para reclinar mi

cabeza?" (133).[15] Las ideas de manantial, de piedra escogida y de reposo en ella recuerdan la piedra escogida "de forma tan categórica"[16] por Moro en Chosica para tomar sus baños de sol en la carta anteriormente citada. Otra vez, las metáforas son evocadoras de una figura materna. Piedra-manantial, piedra-madre, el amado es el origen mismo del yo: "Acaso yo existía antes de conocerte?" (79).

La continuación del artículo "Escultura azteca", con una larga cita de Bernal Díaz del Castillo, explica un poco más todavía que se asocie al amado con la piedra: dichas esculturas son representaciones de divinidades, ídolos al igual que el "demonio nocturno" de *La tortuga ecuestre*, recreado por la voz poética: "Levanto una estatua de fango purísimo / [...] Y te levantas como un astro desconocido / [...] Con tu aliento de piedra húmeda" (60-61). El amor-adoración del ciclo de Antonio se asemeja al "amor devorante y delirante de la piedra" de los "antiguos peruanos" aludido en "Biografía peruana" (Moro 2016, 124). Frente al silencio del amado, el sujeto se queda "Hablando un lenguaje de piedra / Al oído del viento" (Moro 1980, 115): su voz se pierde, no logra alcanzar a su destinatario, no puede sino comunicarse con los elementos. Como suele ser el caso en la poesía de Moro, el tema amoroso se combina, en la segunda estrofa del poema, con el discurso metapoético.

---

[15] Todas las traducciones de poemas son de Ricardo Silva-Santisteban. Aquí, la preposición *pour*, traducida por "desde", correspondería más bien a "para".

[16] La fórmula recuerda la noción de "azar objetivo" surrealista.

Pero la referencia al poema en el artículo permite resignificarlo a la luz de éste, abriendo otra línea de significación, invitando al lector a ver en esta "piedra madre" la piedra de las civilizaciones americanas desaparecidas. "Testimonios pétreos", estas piedras heredadas del pasado tendrían algo que decirnos. Más adelante en "Escultura azteca", el autor se interroga sobre la posibilidad de llegar a conocer lo que "este arte magnífico significó para su tiempo, para los hombres que lo crearon", citando a Pierre Mabille, quien explica la dificultad para hacerlo por "la execrable costumbre de juzgar todo en función de nosotros mismos" (Moro 2016, 148). Ahora bien, lo que postula la "Biografía peruana", como lo vimos, es que son los poetas "agitados al viento" los que recobran este sentido perdido del pasado. En "Piedra madre", el yo poético se compara con dicha piedra, se reconoce en ella y declara hablar su mismo lenguaje: "Tú como yo tienes el ojo apagado piedra" (Moro 1980, 115). Expresa un sufrimiento pasado y una llaga presente, en los cuales podemos leer las consecuencias de la Conquista: "En el tiempo infinito / Se han secado las lágrimas / Pero ¿qué llaga / Encierra nuestro mundo?" Esta lectura entra en resonancia con lo expuesto en los textos en prosa estudiados. El "cataclismo" con el que sueñan la piedra y el yo poético al inicio del poema significaría entonces la destrucción del "orden" imperante heredado de la Conquista, al mismo tiempo que el inicio de una nueva etapa, un nuevo ciclo.

El poema aparece estructurado como una superposición de significaciones y analogías entre el yo poético y la piedra originaria: en la primera estrofa, ambos comparten el mismo sueño, la misma sed y el mismo destino; en otras palabras, un mismo deseo negado por la realidad, una voluntad, quizás, de consideración. En las tres estrofas siguientes, se abren sucesivamente tres niveles de lectura: el metapoético, el histórico-mítico y el amoroso. El sujeto lírico y la piedra viven en el mismo "mundo" y están marcados por una herida al parecer insuperable, las "condenaciones eternas" que concluyen el texto.

Con la autocita moreana, se abre por ende una perspectiva de lectura hasta ahora poco desarrollada por los estudiosos de la poesía de Moro, aunque ya sugerida por la presencia de este como de otros poemas del poeta en *Dyn*, revista marcada por el interés y los planteamientos de Wolfgang Paalen en torno al arte y los paisajes totémicos, y cuyo número 4-5 está enteramente dedicado al arte amerindio. Sabemos además hasta qué punto Moro admiraba el arte de Paalen, que le inspiró el segundo poema de *Le château de grisou*, "Fata Alaska", evocación del cuadro epónimo del artista, de 1937. En este poema, que merecería mayores desarrollos, encontramos de hecho varias evocaciones de un pasado remoto ("Las ruinas en el vuelo de sin igual profundidad", "mundo enfriado", "fuentes subterráneas"), recuperado o metamorfoseado por el arte de Paalen y su famosa técnica del *fumage*, evocada en la última estrofa: "Un pañuelo

de bruma sobre el árbol esencial / Se pliega dócil a las formas de los fantasmas / Familiares de Wolfgang Paalen" (Moro 1980, 91).

De los desarrollos anteriores resalta la gran coherencia y cohesión entre las tres vertientes estudiadas de la obra escrita de César Moro, donde convergen temas, imágenes y representaciones; los artículos y las cartas muchas veces constituyen una verdadera prosa poética. Se hubieran podido abordar otros aspectos de la presencia textual de México y Perú, algunos de ellos ya tratados en parte, como el poemario *Le château de grisou* y las dedicatorias como espacios de reelaboración del círculo surrealista exiliado (Hourdin 2016, 286-300), o incluso ampliar la reflexión a la obra plástica. La huella dejada en la poesía moreana por los espacios mexicano y peruano es sutil, se concentra en unos elementos naturales por los cuales el sujeto puede relacionarse con un pasado, una civilización que valora por la grandeza de sus realizaciones y su nobleza moral; de ahí que estas huellas puedan pasar desapercibidas. La poesía, que en Moro habita la naturaleza y las percepciones de las personas sensibles, constituye un espacio de reconexión con dicho pasado. La valoración negativa que pudo expresar el autor hacia ambos países no se explica, por tanto, por los lugares en sí, sino por su época: su (des)amor tiene que ver con el tiempo, con el hecho de no reconocerse en la época que le tocó vivir: "'Somos los últimos supervivientes del siglo XIX', solía repetir Moro" (Coyné 1976, 12);

"Ese mundo no es el nuestro", le escribe a Xavier Villaurrutia en 1948 (Moro 1958, 99). Esta extracontemporaneidad o disconformidad con su tiempo explica en buena medida la cercanía y la comprensión mutua de Moro con sus amigos más íntimos, haciendo de ellos unas "ínsulas extrañas" en su época.

Referencias

Coyné, André. 1976. "César Moro: Biografía peruana." *Suceso* (suplemento dominical de *Correo*), 28 de marzo: 9-12.

———. 2015. "Cronología." En *Obra poética completa de César Moro. Edición crítica de André Coyné, Daniel Lefort y Julio Ortega*, 687-751. Poitiers: Colección Archivos, Alción Editora.

Ferrero Cándenas, Inés. 2013. "México y el surrealismo: la dimensión etnográfica." *Valenciana* 12: 113-126. http://repositorio.ugto.mx/handle/20.500.12059/715.

Hourdin, Gaëlle. 2010. "L'étincelle et la plume : une poétique de l'entre-deux dans l'œuvre de César Moro". Tesis doctoral (bajo la dirección de Modesta Suárez). Toulouse: Universidad de Toulouse-Le Mirail.

———. 2016. *L'étincelle et la plume : une poétique de l'entre-deux dans l'œuvre de César Moro*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi.

Moro, César. 1958. *Los anteojos de azufre*. Prosas reunidas y presentadas por André Coyné. Lima: Editorial San Marcos.

———. 1980. *Obra poética completa 1*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

———. 2016. *Los anteojos de azufre*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Sur Librería Anticuaria, Academia Peruana de la Lengua.

Westphalen, Inés. 2020. *Eternidad de la Noche: cartas de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen (1939-1955)*. Lima: Casa de la Literatura Peruana, Fondo de Cultura Económica.

Westphalen, Yolanda. 2021. *El fetiche de la carta y los polémicos tiempos modernos. El epistolario de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen (1939-1955)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

———. 2022. *El eslabón perdido. Surrealismo, indigenismo y neoindigenismo en Abril, Arguedas, Moro y Westphalen*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Los anteojos de azufre: Moro y el anticipo de una estética rebelde entre Perú y México

Nuria Cano Erazo*

Resumen

Desde hace ocho años, vengo investigando el aporte de César Moro en el Museo del Hospital Psiquiátrico Víctor Larco Herrera. Gracias a este estudio de archivo, es posible comprender, de mejor manera, las búsquedas estéticas del poeta y organizar su voz y obra poético-visual. El objetivo de este artículo es, a partir del análisis de algunos fragmentos de *Los anteojos de azufre (1934)*, definirlo, desde una mirada historiográfica y para una nueva historia del arte y la poesía, como un manifiesto. De esta forma, se podrá entender a Moro como una voz anticipada frente a los posteriores fenómenos críticos de los nacionalismos e indigenismos entre Perú y México.

* Instituto Riva Agüero. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Los anteojos de azufre, un manifiesto previo a la exposición de 1935

El punto de partida que propongo para investigar y desenterrar un pensamiento fuerte de un tiempo y por lo tanto la escritura del manifiesto de César Moro se centra en la toma de acción, no solo en el acto de escribir opinión, sino en la realización y organización de una exposición como discurso estético y político, hecho que se sostiene a partir de las experiencias previas del poeta en el taller de tecnoterapia y su labor como "Asesor Técnico y Artístico" (Hospital 1934, 212) en el Museo del Hospital Psiquiátrico Víctor Larco Herrera ubicado en Lima, y su visión crítica del ámbito artístico y cultural peruano. Desde este punto, elijo como referencia la propuesta historiográfica de Ana María Guasch, quien presenta una historia del arte a partir de los eventos expositivos. Esto permite que accedamos a una observación más amplia de las variaciones en los postulados estéticos, en ese caso, de la segunda mitad del siglo xx, enfocándose en los eventos colectivos que "forman parte del debate creativo" de la época (Guasch 2009, 16). La autora aborda las experiencias estéticas de los artistas y sus agrupaciones y también incluye los espacios físicos de exhibición de los países y su entorno cultural, punto importante de tomar en cuenta para no caer en comparaciones desproporcionadas en torno a su realidad. Desde esta perspectiva, nos menciona que uno de sus objetivos

fundamentales "fue poner de manifiesto el cambio de paradigma que suponía desplazar el "discurso de creación" unido a la figura del artista y a su trabajo individual por el "discurso de la recepción" (Guasch 2009, 13). Esta observación favorece esta investigación, ya que la exposición gestionada por César Moro en 1935 fue colectiva intencionalmente para generar "debate", extrañeza y crítica, y no ser el único en esta rebelde tarea. Aunque Guasch sigue tratando la recepción de un circuito, la importancia de su recopilación de las exposiciones contribuye a una lectura actual del arte del siglo XX y XXI porque replantea la ruta de una historia del arte que suele basarse en la producción particular del artista. Desde esta perspectiva historiográfica, la exposición organizada por Moro y el esfuerzo implicado en la organización, se trataría de un discurso estético, con un manifiesto previo, y podría tener lugar en una historia del arte peruano del siglo XX actualizada. Esto significa la independencia de un "rebote" o calco de los ismos de Occidente y, también, de los nacionalismos "correspondientes" a Latinoamérica.

Situados precisamente en el factor espacio, César Moro organizó una exposición en mayo de 1935 en la Academia Alcedo (Lima, Perú), galería en la que la agenda estaba copada de exposiciones indigenistas.

En noviembre de 1929 una exposición significativa fue la de las xilografías de José Sabogal. En *El Comercio* se anuncia la inauguración de "una Exposición... que ha de

sacudir fuertemente la inercia de nuestro ambiente artístico". Se trató, además, de la primera exposición individual de xilografías que Sabogal realizó en el Perú, luego de una en Buenos Aires, y que dio pie al prestigio de la Academia Alcedo,[1] a la vez que se acentuó la tendencia indigenista en esta sala.

Luego, en 1930, Julia Codesido realizó su primera exposición individual. En una nota de la revista *Amauta,* la artista e intelectual Carmen Saco escribe sobre las pinturas:

> ...son una luz que ilumina la sensación confusa de nuestras almas, dándonos la clave de una idea nueva; la idea fundamental de nuestro destino, que se revelará en el crisol de las sangres filtradas, o corriendo paralelas, porque de nuestra tragedia racial, de nuestro drama biológico, brotará nuestra vida nueva, nuestra nueva civilización enriquecida, con dones espontáneos y mutuos (1929, 18).

Un comentario que desde un lenguaje declamatorio nos habla de las búsquedas reivindicativas de la imagen peruana, más allá del énfasis de la particularidad técnica y formal de la obra de Codecido.

Por otro lado, y con una agenda además política del recinto, en febrero de 1931, expuso el pintor cajamarquino Juan Villanueva "Bagate",[2] tratándose, en palabras de José

---

[1] "La simpática sala de la Academia Nacional de Música en la calle de la Minería, cerrada desde la interesante exposición del pintor Ricardo E. Flórez, se reabrió en noviembre con una muestra de xilografías de José Sabogal" (*Amauta* 1929, 98).

[2] Su obra se puede ver en: http://www.bagate.org/elartista.htm

Torres Bohl, de una "exposición de 48 óleos costumbristas" (1989, 83) e inaugurada por el presidente de la República, Luis Sánchez Cerro, quien asimismo adquirió la obra *El Acusado* "para decorar el palacio de la plaza de armas" (1989, 83), lo que significaría, en palabras del autor, que "El indigenismo había recibido de alguna manera una aceptación de parte del gobierno de Sánchez Cerro" (1989, 83), situación que convertía en hegemónico este movimiento.

Otro ejemplo que nos permite revelar la inserción de la estética indigenista en el medio artístico, desde una perspectiva ornamental, es la muestra del artista José Molina. En el diario *El Comercio*, con fecha del sábado 9 de marzo de 1935, en la sección "De Arte", se lo presenta como uno de los más importantes difusores de "la plástica incaica". La nota sin autor indica que, a partir del estudio de piezas antiguas que ha querido trasladar al presente para el público actual, "Molina los aplica a objetos de uso doméstico y de adorno del hogar" (5). De estas piezas se comenta que introduce un "estilo Tiahuanaco" (5). Además, incluye "estatuillas patinadas, imitando marfil viejo, principalmente una que representa un alcalde cuzqueño, de fuerte expresión" (5). Estas creaciones estaban diseñadas a partir de la replicación de elementos formales geométricos de las culturas precoloniales.

Tomando en cuenta estas tres exposiciones seleccionadas, de siete que identifiqué, realizadas en la Academia Alcedo, y que han visto la luz en la prensa de aquella época,

es curioso notar que la exposición, planteada por Moro en este espacio, irrumpe y manifiesta la diferencia.

Por tal motivo el trabajo de César Moro debió ser un hito en la historia de las exposiciones por manifestarse en este escenario. Desde este punto, entonces, también podemos afirmar que más allá de su famoso texto crítico contra el indigenismo "A propósito de la pintura en el Perú" publicado en el *Uso de la palabra* (1938), existe también este evento cultural como expresión "contraindigenista", y como antecedente, el manifiesto *Los antejos de azufre* de 1934, texto que nos indica y encamina hacia el ánimo del poeta de llevar a cabo las actividades mencionadas.

La exposición y el manifiesto permiten analizar aspectos más allá del Surrealismo debido a las visitas previas y posteriores del poeta al Taller de Psicopatología de la expresión y tecnoterapia, creado por el doctor Honorio Delgado en 1918, sumado a su contribución como artista en el museo del establecimiento psiquiátrico Hospital Víctor Larco Herrera (HVLH) desde 1934, cuyo encargado fue el doctor José Max Arnillas.

Para mayor precisión se pueden explicar dos momentos. Uno, en los años veinte, un Moro joven que experimentaba con materiales plásticos y se informaba sobre las vanguardias en el arte occidental a través de revistas. En esta época se acercó al HVLH con una perspectiva de aprendizaje sobre los lenguajes de la modernidad en el arte junto al grupo llamado "Los locos", denominación que parece un

cliché o pose de la condición mental. Sin embargo, en este grupo existieron breves dinámicas de retroalimentación poético científicas. Se puede constatar esta actitud en el siguiente fragmento de una carta que Ortega cita: "junto con Enrique Casterot y Jorge Seoane frecuentaban el manicomio de Lima [...] donde el doctor Valdizán les habló extensamente sobre la vida, sobre los individuos vistos a través del psicoanálisis..." (Lefort 2017, 35). Además, más adelante, se añade que

> Valdizán se había hecho amigo del grupo Los Locos, cuyos integrantes invitaba a tomar el té en el Asilo de la Magdalena. De ahí surgieron los recitales para algunos internos donde [...] participaron Casterot y César Moro, y durante estos eventos muchos de ellos tomaban apuntes (Ortega en Lefort 2017, 35).

Es decir, la psiquiatría, el psicoanálisis y el arte de las vanguardias como innovaciones hallaban puntos de encuentro en el diálogo y actividades que pudieron ofrecer a los pacientes. Por otro lado, en mi tesis de 2017, afirmo, a través del análisis de un dibujo a tinta sobre una hoja de un libro de estadística psiquiátrica, que este consistiría en un autorretrato realizado por Moro en 1924, es decir, antes de su viaje a Francia y su relación directa con el grupo surrealista (Cano "El proyecto" 54-56) y este nos confirmaría sus visitas no solo por una disposición de recepción de información sino también de creación poético visual.

Segundo: en los años treinta César Moro regresa de Francia y muestra un ánimo legítimo por transformar un circuito artístico. En este sentido organiza la exposición mencionada. Entonces Moro asume su postura de forma consecuente ya que en 1934 ingresa al Hospital Víctor Larco Herrera con un puesto *ad honorem* de asesor técnico y artístico, información que se encuentra verificada en las memorias de la dirección del hospital correspondiente al primer trimestre (1934, 212). Este hecho le permitía acudir con más frecuencia.

Por lo tanto, se puede afirmar que la década de los veinte se trató de un momento en el que las visitas eran informativas y creativas, y luego, en los treintas estos atisbos se van transformando en un proyecto estético y político de difusión. Estos detalles, nada despreciables, sirven para afirmar el desarrollo de una intención estética propia y una voz crítica temprana, información que servirá para pensar *Los anteojos de azufre* como un manifiesto anticipado, por ejemplo, al del pintor José Luis Cuevas en México, quien a través de su *ghost writer*, el crítico de arte cubano José Gómez Sicre, cuestionó el "discurso nacionalista de la Escuela Mexicana de Pintura" (Hernández 2016, s.p.). Sin embargo, actuaron por un beneficio mutuo en el mercado del arte más que por un aporte cultural.

Por otra parte, la exposición citada arriba contó con un catálogo, de formato particular, del que se menciona en el diario *Cascabel*: "La tentación es fuerte: el catálogo cuesta

veinte cobres y se vende, se lee en silencio, a media voz [...] en la calle la lectura es en voz alta" (Barbo 1935, 19). El acto de vender el catálogo se cuenta como una situación sorpresiva; sin embargo, Moro no tenía apoyo económico institucional y además, por la forma del catálogo, este se asemejaría a una pieza de arte o, lo que denominamos actualmente, un *fanzine*, un intento de autogestión y unión de distintas voces en un solo cuadernillo: la de los artistas chilenos invitados, los surrealistas franceses, además la voz de Cretina, su tortuga (mascota del poeta), quien nos "advierte" que "La comodidad de la ropa no es ejercicio suficiente" (Moro 1935). También se puede leer una crítica a la poesía del chileno Vicente Huidobro (con quien tenía diferencias estéticas), quien antes había promovido a los artistas invitados por Moro, entre los que vale destacar a María Valencia. El documento cierra con la contratapa, en la que se anuncia que se publicará "próximamente", y con letras mayúsculas y de color magenta *El uso de la palabra*, revista de crítica y poesía de un único número que fue publicada, en 1938, junto a E. A. Westphalen. De esta manera, el catálogo se convierte en un objeto de difusión estética, más allá del solo carácter informativo o de tratarse de un panfleto.

Sumado a lo mencionado líneas arriba, sabemos, además, que Moro, en su exilio en México, en 1940, junto a Wolfgang Paalen y André Bretón, organizó una exposición surrealista; lo que implicaba la comprensión de este movimiento artístico en Latinoamérica. Esto demostraría su

ímpetu por rebelarse frente al arte que se aliaba a las necesidades del Estado (nacionalismos e indigenismos), bajo la conciencia de que en México el muralismo ya se había convertido en escuela. Este acomodo sería criticado, en los años cincuenta, por el artista mexicano José Luis Cuevas en "La cortina de nopal"; sin embargo, este texto no posee un ánimo colectivo ni ejecutivo y más bien se trataría de una postura individual y de estilo "yoísta", lo que no contribuiría con dinámicas de debates productivos como "una interrogación... sobre las intenciones y los posicionamientos creativos de cada momento" (Guasch 2009, 16), ya que menciona enfáticamente: "el primer opositor teórico que tuvo el arte indigenista y político de México fui yo, porque Tamayo vivía amordazado y fue hasta muchos años después, cuando México le abrió las puertas y lo entronizó como gran figura del arte nacional, que empezó a hablar y a decir cosas que antes no se había atrevido" (Cuevas 1958, 2). Este aspecto le brindaría más peso a la palabra personal, antes que a eventos estético-revolucionarios. De todas maneras, Cuevas nos deja claro que detrás del telón ya existía una fuerte crítica oral; sin embargo, los creadores, por el temor a ser excluidos del circuito artístico local, que pesaba más en los artistas mexicanos, "cedían". Esta es una característica similar al contexto del arte peruano. Así, en gran parte, Cuevas solo pretendió esa lucha del "quién dijo primero" –actitud más bien destructiva y que vemos en la actualidad en parte del ámbito intelectual–, antes que una

lucha político-estética. En ese sentido, Moro se nos presenta como una figura necesaria de resaltar en los años treinta y, ¿por qué no en la actualidad frente a tan poca lucha y tan pocos ideales?

Los anteojos de azufre: una mención al hospital psiquiátrico

Los anteojos de azufre es un texto anterior a la exposición y al catálogo, y corresponde a 1934. Es verdad que este escrito no fue publicado sino hasta 1958; sin embargo, el hecho de no haber visto la luz a través de un diario o una revista de la época no le resta a este documento su carácter de manifiesto. Si citamos un ejemplo, en el contexto limeño, cuatro años atrás, en 1930, Xavier Abril le escribió a Emilio Adolfo Westphalen un texto titulado "Manifiesto breve sintético" en el que el poeta indicaba que otros intelectuales "limeños del momento, a quienes consideraba miembros de un grupo generacional [...] lo continúen y luego lo hagan circular por Lima" (Ramírez "Deseos" 260). Las correspondencias acerca de las inquietudes estéticas estaban muy presentes en los artistas, así como los debates y las tomas de conciencia de las formas creativas. Desde este punto de vista, la afirmación de manifiesto es más precisa, bajo la conciencia de que se estaba gestando una exposición contestataria y era un momento de ardua investigación y producción para César Moro, quien parte de la influencia de los dibujos

simbólicos de los pacientes psiquiátricos. En *Los anteojos de azufre* nos sorprende al mencionar, con cierta acidez: "Para mejor decirlo, la sola poesía entre nosotros está en la producción borrascosa y esporádica: textos, objetos, cuadros de los alienados, en el Hospital Larco Herrera" (Moro 1958, 7). Se describe un acontecimiento estético, del cual se desprende una fuerte crítica a la poesía peruana, ya que se halaga a la producción creativa de los "locos", alejada de formatos impuestos. Prueba de sus visitas es que, en el mismo año del evento expositivo, 1935, en el diario *Cascabel* aparece un reportaje de Ernesto More titulado "En el museo gráfico del Hospital Larco Herrera" y subtitulado "Solo con la aplicación del psicoanálisis ha sido posible la liberación de los reclusos". En este, se nos narra lo siguiente: "En un pequeño cuarto contiguo, sentados a la mesa, frente a frente, encontramos a César Moro y a uno de los pacientes. Ambos trabajan. El enfermo dibuja y César Moro selecciona y cataloga. Trabajan con tanto sosiego y tanto acuerdo, que, en un principio no es posible saber si ambos están enfermos o si ninguno lo está, o si lo estamos todos" (10). En este reportaje, como se puede observar, se resalta, además, la cooperación de Moro con el museo de arte, a la par de los doctores Hermilio Valdizán, Baltazar Caravedo y José Max Arnillas. En la actualidad se puede destacar el nombre de Diana Bustamante como museóloga del recinto. Cuando el reportero le pregunta a Moro de qué forma es que cataloga los dibujos, él responde: "Aquí prima el crite-

rio psiquiátrico, y no siempre son las figuras mejor logradas, ni los cuadros los que merecen una atención particular". De ese modo, denomina a esta tarea "más de labor científica que artística" (More 1935, 10). Esto significa que se entiende lo artístico como categoría rígida que no hace más que obstruir y encasillar la expresión estética. Esta es una respuesta acertada en la entrevista hacia y contra una Escuela de Bellas Artes tomada por el indigenismo. Por otro lado, Jiménez Borja nos cita un momento, en el cual Moro visitaba el Hospital para su tesis sobre la iconografía esquizofrénica y comenta: "Yo estaba apurado por finalizar mi trabajo, porque ya había pasado el tiempo prudencial que me había trazado para terminarlo. En cambio, Moro no tenía prisa alguna y comenzó a ver detalles que el paciente no percibía incluso a intercambiar descubrimientos sobre las manchas del patio" (Jiménez Borja 2003).

La situación descrita permite advertir la diferencia entre una investigación académica, la que solo extrae conocimientos específicos del recinto y la investigación estética que no pretende un tiempo limitado y que aporta en el diálogo y el compartir creativo, en este caso, con los pacientes. Esto amplía, sin duda, los criterios de la estética del siglo xx, sostenida por Moro.

Los anteojos de azufre: la Poesía y la crítica a las figuras del entorno cultural

El tono general de *Los anteojos de azufre* se desarrolla mediante una relación entre las desmesuradas ausencias que Moro enumera y reconoce en el ámbito cultural y vivencial del Perú (con énfasis en Lima). Desde esta perspectiva, es necesario aclarar que Moro elabora una crítica que no minimiza al Perú como espacio potencial de creación auténtica, sino que acomete con una ardiente denuncia contra aquellos artistas e intelectuales que dominan la escena cultural e institucional:

> hay toda gama de literatoides y artistas [...] Todos estos señores tienen el mayor interés de mantener como principio un unívoco: la poesía sería privativa de sus tristes personalidades, iría de bracete con algún puesto bien rentado, con las actividades de trastienda y remuneradoras, se exaltaría con los eructos de los banquetes oficiales y con la actitud de estatua de fango que adoptaron muchos de entre ellos hace tiempo, solo podría manifestarse dominicalmente en las hojas dominicales de sus diarios dominicales. ¡Poetas del domingo! (Moro 1958, 8).

Por esta razón, debemos entender que la crítica realizada contra los "literatoides y artistas" se orienta hacia la ausencia de una acción que cuestione las estructuras poéticas y políticas en el Perú, las cuales amenazaban, y amenazan, con arrastrar una serie de estancamientos, tal como lo reconoce luego de su retorno a Lima con una mención de

nueve años atrás: "Hacia 1925 y en el Perú las ideas sobre la vida, el arte, el amor: la Poesía eran cuantiosamente fáciles, improvisadas, bucólico-líricas y apresuradas; continúan siendo el triste patrimonio de la mayoría gris y espesa de los intelectuales del Perú" (Moro 1958, 6).

Entonces, la llamada "poesía" no se refiere al discurso literario, sino a la conjunción que encumbra el mismo acto de vivir: "No señores, nadie más lejos *que ustedes* de la poesía, nadie con menos derecho *que ustedes* a la poesía. No quiero ni puedo perder mi tiempo definiendo *para ustedes* qué es la poesía, en todo caso es lo contrario de todo *lo que ustedes* aman, admiran o respetan si es creíble que *los batracios* estén dotados de estos sentimientos" (Moro 1958, 10).

En la primera edición de *Los anteojos de azufre*, de 1958, se observa la frase "La vida, el arte, el amor: La Poesía", que coloca a la poesía por encima de las otras prácticas, a diferencia de la edición actualizada y corregida por Ricardo Silva Santisteban (2016), en la que se omiten los dos puntos, lo que varía el significado y la intención del texto. Sin embargo, no es el único momento en el que la poesía se coloca por delante, puesto que en todo el manifiesto se repite esta afirmación. La primera edición, entonces, nos acerca más a la intención de Moro y nos hace recordar la postura de Octavio Paz sobre la poesía como un proceso previo a la ejecución artística, sea la escritura, la pintura o la música. Así, se trataría de una acción previa envolvente y se puede comprender leyendo *El arco y la lira* (1956).

Ante la ineficiente práctica artística, y frente a tales dilemas en Perú, Moro propone, con urgencia, la presencia y práctica del surrealismo como forma poética y critica a quienes, en su mayoría, pretenden llevar al arte hacia un fin nacionalista y, peor aún, hacia una relación directa con el Estado y su propaganda a través de imágenes. Desde esta perspectiva, Moro encara las esculturas públicas, sin embargo, propone admiración por una escultura en especial y nos dice que se trata del "único monumento grandioso que existe en Lima; señalamos el monumento a Petit Thouars como la inagotable y magnífica ilustración delirante, palpitante y obscena del complejo de castración" (Moro 1958, 8). Este monumento realizado por el escultor Artemio Ocaña e inaugurado en el gobierno de Augusto B. Leguía, en 1924, homenajea la hazaña que hiciera el almirante francés Petit Thouars, defensor de Lima durante la ocupación chilena, mediante la imagen de una mujer, quien representa a la madre patria por la corona que lleva puesta. Ella entrega rosas a un Petit Thouars ubicado por debajo de su altura, como signo de agradecimiento por aquel gesto heroico. Sin embargo, César Moro ironiza y observa en tal afán patriótico el "complejo de castración" en la relación de estos dos personajes, apelando a su conocimiento sobre psicoanálisis.

Desde esta perspectiva, en el manifiesto, Moro retomará su conocimiento para cuestionar a Óscar Miro Quesada, de quién dirá: "¿no hemos visto últimamente a un senil grafómano académico atreverse en su demencia triste

y dominical, a comentar entre rebuznos... el libro intocable de Salvador Dalí?" (2016, 30). De este modo, pone en tela de juicio la traducción que realiza el académico y lo tilda de "canalla y cobarde sistema de confusión", ya que lo asocia, también, al funcionamiento del sistema político del país. Además, en la misma línea, añade: "Este señor ha escrito sobre Freud también; le aconsejo que lo consulte sobre todo en el capítulo sobre lapsus, lectura errónea (verlesen), etc." (2016, 31) para cerrar, advirtiendo el grado de su error y su poco conocimiento sobre el psicoanálisis, pero, además, y nuevamente, el afán de confundir al lector.

Más adelante, haciendo hincapié en la cuestión institucional, se refiere a otro monumento ubicado "a proximidad de un ministerio [que] representa con un verismo frenético [...] un hombre en ademán de golpear, valiéndose de un instrumento de trabajo" (8). Podemos suponer, con cierta seguridad, que se trata de una escultura de tono político-social, pues se indica

> la monstruosidad del trabajo asalariado; he aquí un hombre pagado para, en medio de bellas hojas naturales, perpetuar el simulacro del trabajo; estereotipado como una piedra despojada de toda significación; imbécil como un gesto privado de su concatenación lógica; perseverante, estereotipado a golpear infatigable [...] con el instrumento que lo esclaviza y lo hace el igual de una bestia mecánica de un autómata peligroso (Moro 1958, 8).

La crítica de Moro se centra en la valoración social del "hombre asalariado" como parte del reconocimiento de la

entrega del ser humano a todo un sistema de producción que llega niveles estatales en medio de un periodo, en el que la modernización y el auge económico eran las principales búsquedas gubernamentales. Imposible no reconocer una relación con el pensamiento marxista en su aguda observación.

Además de lo mencionado en el párrafo anterior, en los años veinte, el programa indigenista se vuelve trascendental. Si bien siguió un programa ideológico, tanto en la política, la literatura y en las artes plásticas, la imagen se difundió de tal manera que ya no solo obedecía a este programa, sino a la representación de temas recurrentes por parte de artistas que lo siguieron como tendencia, lo cual les daba posibilidad de ser aceptados en galerías de arte, el circuito artístico local y los programas del Estado. En esta misma estela, coincidimos con la afirmación William Rowe:

> El indigenismo de los años veinte y treinta en el Perú era un fenómeno complicado y contradictorio. Por un lado, estaba la idea de que la restauración de justicia al indio ("la reivindicación del indio") era un paso esencial en cualquier revolución social. Esta era la creencia de José Carlos Mariátegui, pensador marxista, y estaba también expresada en la ideología del influyente partido aprista. Pero al mismo tiempo, el indigenismo fue usado como *slogan* por una serie de grupos e individuos que estaban muy lejos de querer una revolución social. Para algunos era una convocatoria a rechazar todo lo español como ajeno, para otros una advertencia a la clase dominante de que estaba en peligro de ser derrocada, para otros una bandera bajo la cual los intelectuales provincianos podían unirse contra el exclusivismo de la capital

> [...] Así pues, su interés por el indio no le dio de ninguna manera un significado o dirección común (1979, 258 - 259).

Se comprende, de esta forma, el por qué las galerías de arte acogieron esta estética, puesto que antes de ser una postura política, según la prédica de la revista *Amauta,* se hallaba acorde con la representación pictórica nacional que se buscaba desde inicios del siglo xx, estimulada por el artista y crítico Teófilo Castillo y su programa de reconstrucción nacional a través de la pintura. Este canal sociocultural de la época permitió el ingreso de la obra inicial de José Sabogal a este circuito artístico local. En mi artículo "Locura y Política en César Moro" (2024) planteo un subtítulo denominado "El populismo de Leguía" en el que se verifica la relación del arte con fines estatales que se perfilaba en el Oncenio, en tanto estrategia política que permitió crear una supuesta imagen de apoyo al indígena

> En ese sentido, era necesario crear un imaginario frente a un panorama de dependencia inevitable. Se erigía, pues, un panorama propagandístico relacionado con la inyección monetaria orientada hacia una modernización que debía presentar un imaginario de carácter independiente, renovador, inclusivo, democrático; al menos esa era la idea (Cano 2024, 262).

Es bajo esta dinámica que se construyen las nuevas imágenes, figuras sin fondo o personajes sin sentido ni intención estética. Un ejemplo es el de la decoración del Salón Ayacucho, en 1924, por artistas indigenistas donde se graficaron

figuras coloniales como tapadas del siglo XVIII y escenas callejeras, en las que participan criollos y personas adineradas, así como vendedores ambulantes, músicos y esclavos.

Si retomamos, entonces, las esculturas mencionadas diez años después por Moro en *Los anteojos de azufre*, entre las que se encuentra mentada la "bestia mecánica", como imagen reivindicativa del trabajador (campesino o proletario) en un espacio de la ciudad, nos encontramos ante una realidad que se reducía al simple adorno estatal con fines superficiales de propaganda de "inclusión". Además, en la misma línea hay una frase que resuena: "un autómata peligroso", análoga a "un aspirador mecánico", utilizada en el texto del catálogo de la exposición de 1935, en alusión a los pintores realistas, debido a que estos no proponen una ruptura frente a las figuras instauradas por su dependencia a la idea de copia exacta de la realidad y la representación humana, resumida en poses, gestos y repetición de formas occidentales.

Los anteojos de azufre: una postura política

La crítica a los proyectos de esculturas patrióticas que el Estado impulsó en espacios públicos se extiende, posteriormente, a una posición frente a un Estado autoritario y a la nula democracia de los años veinte y treinta. Esta voz se hace más fuerte en el *Boletín del* CADRE, que fundó en 1936

junto a los poetas Manuel Moreno Jimeno y Emilio Adolfo Westphalen en el que se puede leer:

> En el año 1936, en el Perú y en la isla penal del "Frontón", no hace quince días aun, se ha flagelado a 20 prisioneros políticos por el delito de haber reclamado 4 de entre ellos en favor de 2 hombres que agonisaban [*sic* por agonizaban], de pie, en el calabozo donde no puede estarse sino de pie. La flagelación, la tortura, LA PERSUASION por medio de sacos mojados de arena, la submersión [*sic* por sumersión], etc., etc. son procedimientos corrientes en el régimen de terror y embrutecimiento que sufrimos desde hace siglos en este país feudal bajo Leguía, bajo Sánchez Cerro, bajo Benavides (Moro, Moreno Jimeno, Westphalen 2016, 69).

A causa de la publicación de este boletín Moro se vuelve un perseguido político y tiene que exiliarse en México, pues ataca intensamente al gobierno militar de Benavides:

> Nuestras clases dominantes no podían estar al margen de la aplicación de esta arma que hoy constituye el último recurso de los explotadores de todo el mundo en su lucha contra los pueblos y los movimientos revolucionarios: el fascismo. Es esto lo que está poniendo en práctica la dictadura de Benavides, con las variantes propias de un país semi-colonial (*sic*) como es el nuestro (Moro 2016, 85).

En primer lugar, un gobierno militar afecta la cultura y el pensamiento, y reduce el "pensamiento libre". Sumado a ello, Moro tilda a este país como semicolonial, denominación que, desde *Los anteojos de azufre*, fue comentando y que, en la Lima, y el municipio actual, se fomenta con la recolocación de la estatua de Francisco Pizarro cerca de la plaza

mayor como una anticipación del retorno del carácter dictatorial en la política peruana, "curiosamente".

> En este medio triste y provincial, sórdido como un tonel vacío, donde el medioevo se prepara a festejar dignamente al fundador de Lima, la bella bomba mortífera del surrealismo nos llega para ayudarnos a desesperar más y más, para destruir hasta en sus raíces el reflejo tristemente idiota de tal orden pernicioso y vicioso (Moro 2016, p. 29).

Desde su postura contra los gobiernos fascistas, Moro observa cómo la Escuela de Bellas Artes del Perú adquiere esta tendencia. Por más que se retrata al "indio", siguen siendo las estructuras coloniales las que se replican en el circuito del arte y son las que adquieren las imágenes. Por esta razón, en "A propósito de la pintura en el Perú" se dirige más duramente contra el indigenismo, sobre todo, porque es difundido como escuela en Bellas Artes: "es el baluarte más fuerte de esta anodina tendencia" y menciona también que "hay un indio que... deberá escupir el salivazo de su desprecio sobre aquellos que lo pintan como un monstruo de farsa" (Moro 2016, 98). Moro critica las formas de consumo del espectador del arte (una élite a la que se dirige el artista) y a quienes se dicen representantes del "indio", del campesino, del pueblo, pero que más bien contribuyen a las búsquedas del Estado, su control y el olvido revolucionario o, como mínimo, de una transformación profunda en torno al colectivo.

Cuando una tendencia artística se inserta en una escuela de arte parece ser el fin de la libertad porque se estandariza un movimiento que en su momento generó la pauta del cambio y la reivindicación de los olvidados como la que, esperemos quede claro, el indigenismo en el Perú realmente no consiguió. El muralismo mexicano no distaría del caso peruano, con la salvedad de su preponderancia por el hecho de ubicarse en espacios públicos, por el gigantismo frente al que José Luis Cuevas protestaría con un ánimo de cambio en Bellas Artes de México cuando escribe lo siguiente: "No pretendo ningún liderato juvenil ni trato de reclutar rebeldes con que atacar el infecto bastión de Bellas Artes. Me conformo con decir lo que siento que es, sin lugar a dudas, el mismo sentir de otros individuos de mi generación, tanto en el arte como en diferentes actividades intelectuales...aunque toda mi generación se acomode y prefiera, por cobardía, permanecer hundida en el lodazal" (Cuevas 1956, sp). Para ampliar la ironía y el sarcasmo, Cuevas recurre a ejemplos ficcionados y reales de la relación de la población con las imágenes, con la verdad de los murales y con las inquietudes artísticas variadas en "La cortina de nopal".

Para finalizar, establezcamos que en el caso de Moro y su propuesta estética se pretende reclutar rebeldes para la experimentación estética y realizar esta práctica desde los años treinta del siglo xx en plena hegemonía estética del indigenismo y en pleno gobierno dictatorial de Augusto B.

Leguía, y luego en contra del fascismo de Óscar R. Benavides. Es decir, en el asentamiento e institucionalización de una imagen impuesta sobre lo nacional como forma reproducible y de verdad. De lo anterior, se puede reconocer la diferencia con Cuevas, a pesar de sus posturas contra estructuras que alcanzaron una lógica monolítica que aún se preserva. Dentro de esta lógica, *Los anteojos de azufre* sería uno de los manifiestos más antiguos que rebasa el mero surrealismo y se instala en el compromiso con la práctica estética como razón crítica antes que solo ideológica, tal como se erigió en Perú y México.

Referencias

Abril, X. 1929. "Catálogo de la exposición de Julia Codesido". *Amauta*, diciembre, xxvii, 100.

Aldo, C. (1929, noviembre 10). "Exposición de Xilografías de José Sabogal". *El Comercio*, 3-4.

———. 1930. "Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes". *El Comercio*, 15 de enero, 8.

Anónimo. 1918. "Exposición Rivero-Benavides Gárate". *Variedades*, 27 de julio. xiv, No. 543.

Anónimo. 1919. "La reforma del Asilo Colonia de alienados". *Variedades*, 12 de abril, xv, No. 580, 300-303.

Anónimo. 1930. "Homenaje indígena al presidente de la República". *La prensa*, 18 de enero, 1.

Anónimo. 1935. "Exposición de las obras de Jaime Dvor, César Moro, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Sotomayor y María Valencia". *La prensa*, 5 de mayo, 1

Anónimo. 1935. "Trabajos escultóricos en pasta de piedra de José Molina". *El Comercio*, 9 de marzo, 5.

Anónimo. 1935. "La exposición de Carlos Rubina". *El Comercio*, 15 de marzo, 4.

Anónimo. 1935. "Próxima exposición artística en la Academia de Música 'Alcedo'". *La Crónica*, 1 de mayo, 3.

Anónimo. 1935. "De Arte. Exposición Surrealista en la Academia Alcedo". *La prensa*, 15.

Anónimo. 1960. "Honorio Delgado, Humanista del nuevo mundo". *Fanal*. Vol. xv, No. 56, 10-16.

Barbo, Ruy. 1935. Exposición de pintura moderna en la Academia Alcedo. *Cascabel*, 18 de mayo, 19.

Cano Erazo, Nuria. 2024. "Locura y política en César Moro". En *Escritura y pensamiento*, 260-86. https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/view/27014/21605.

———. 2017. "El proyecto de vanguardia surrealista de César Moro en la exposición de 1935". Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú. https://repositorio.pucp.edu.pe/items/7f65f053-1868-4f6c-834b-7da57db04205

Cuevas, José Luis. 1958. "Cuevas. El niño terrible". *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 6 de abril, 7.

———. 1956. "La cortina de nopal". *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*.

Delgado, Honorio. 1918. "El psicoanálisis en sus aplicaciones extrapsíquicas". *Revista de psiquiatría y disciplinas conexas*, año 1, No. 2 (octubre): 78-111.

———. 1922. "Documentos psicoanalíticos". *Revista de psiquiatría y disciplinas conexas*, vol. 4, No. 2 (abril): 128-37.

———. 1958. "Pintura de esquizofrénicos". *Archivos de criminología, neuro-psiquiatría y disciplinas conexas*, vol. 6, No. 21 (enero-marzo): 3-24.

Delgado, Honorio, y Hermilio Valdizán (editores). 1924. *Revista de psiquiatría y disciplinas conexas*.

Guasch, Ana María. 2009. *El arte del siglo xx en sus exposiciones* 1945-2007. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Hernández, Edgar. 2016. "José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas". *Excelsior*, 6 de julio de 2016. En https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/07/06/1103180

Hospital Víctor Larco Herrera. 1934. *Memoria de la Dirección correspondiente a 1934*. Lima: Sociedad de Beneficencia Pública de Lima.

Jiménez Borja, Arturo. 2003. "Un recuerdo de César Moro". *Ensueño indescifrable,* No. 6.

Lefort, Daniel. 2017. "El proyecto existencial de César Moro: hacerse un nuevo hombre". *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, No. 62: 19-40.

More, E. 1935. "En el museo gráfico del Hospital Larco Herrera". *Cascabel*, 29 de junio, 10.

Moro, César. 1958. *Los anteojos de azufre*. Lima: Editorial San Marcos.

———. 2016. *Los anteojos de azufre*. Lima: Academia Peruana de la Lengua.

———. 2016. "Exposición de las obras" En: *Los anteojos de azufre*. Lima: Academia Peruana de la Lengua.

nn. 1934. *Memoria de la Dirección*. Lima: Sociedad de Beneficencia Pública de Lima, Hospital Víctor Larco Herrera.

Ortega, Julio. 1994. *Arte de innovar*. Ciudad de México: Ediciones del Equilibrista.

———. 1993. "Moro, Westphalen y el Surrealismo". *Biblioteca de México*, No. 13: 21-29.

Paz, Octavio. 1956. *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Quijano, Rodrigo. 2000. "Con los anteojos de azufre: notas sobre Moro y las artes visuales" En: *Con los anteojos de azufre. César Moro artista plástico*. Lima: Centro Cultural España.

Ramírez, Juan. 1982. "Abril: silencio, poesía y exilio". *El Diario de Marka* (Lima), 20 de septiembre.

Ramírez Mendoza, Rafael. 2012. "Deseos de modernidad y fronteras de lo primitivo: territorialidad y autenticidad en el debate por un nuevo imaginario peruano en Abril, Westphalen y Arguedas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. No. 75. 253-82.

Rowe, William. 1979. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Saco, C. 1929. "Sugestiones del arte de Julia Codesido". *Amauta*, xxvii, pp. 17-20, diciembre.

Villegas, Luis Fernando. 2006. "El Instituto de Arte Peruano (1931-1973): José Sabogal y el mestizaje en el arte". *Revista urp-Illapa*. Universidad Ricardo Palma: Lima (2006): 21-34.

———. 2016. *Vínculos artísticos entre España y Perú. Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.

Villegas, Luis Fernando y Lefort, Daniel. 2017. *César Moro. Obra plástica*. Lima: Academia Peruana de la Lengua.

Confluencias de lo antagónico: Parasurrealismos indigenistas entre Perú y México, 1939

Andrea García Rodríguez*[1]

La década de los años treinta propició en México y Perú una revisión profunda y crítica de los postulados utópicos, surgidos al calor de los años posrevolucionarios mexicanos y durante el Oncenio leguísta en el Perú. Eventos convulsos y un agudo clima represivo marcaron ese periodo en el caso peruano, como el asesinato del presidente Luis Miguel Sánchez Cerro, en 1933, y el asedio a la autonomía de la Universidad Mayor de San Marcos, que

* Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

[1] Quiero agradecer la generosa lectura de Rita Eder, cuyos comentarios enriquecieron este trabajo. También agradezco a Fernando Villegas por facilitarme material de Carlos Quízpez Asín. A su vez, este texto se nutrió de las conversaciones con Natalia Majluf y el seminario Indigenismos: Imágenes de raza, etnicidad y nación, *ca.* 1825-2025 que ambas impartimos durante la primera mitad de 2025 en el Posgrado en Historia del Arte de la UNAM y MUAC Campus Expandido, gracias al proyecto Desde el Sur, coordinado por Dafne Cruz Porchini y Luis Vargas Santiago, auspiciado por la Fundación Getty. Agradezco a Natalia y a los participantes del seminario, por la posibilidad de poner a discusión estos temas y repensar este periodo en conjunto.

provocó su cierre durante tres años (1932-1935), por nombrar sólo algunos de estos sucesos. El ámbito cultural no fue ajeno a ese contexto de agitación política y transformaciones. Para 1939, algunos de los proyectos instalados de manera hegemónica durante los años previos habían sido puestos ya bajo sospecha, e incluso, impugnados por distintos personajes, inconformes con dar continuidad a una estética percibida como "oficialista". Este trabajo busca situarse en los intersticios de esa tensión, para repensar el escenario artístico de ese momento, desde la pregunta sobre la representación.

Al abordar este periodo, la historiografía del arte peruano ha tendido a enfatizar las rupturas y la punzante antipatía entre los indigenistas y el llamado grupo de "los independientes", así como de figuras asociadas al surrealismo, como César Moro.[2] Pero más allá de los textos de deslinde de los propios involucrados, está pendiente una exploración puntual a partir de la producción visual de esos años, que permita comprender de forma más precisa hasta qué punto aquellas tendencias estilísticas permanecieron separadas y "puras" en términos de representación, o si, como quisiera plantear en este trabajo, las obras dejan ver confluencias estéticas y pesquisas ideológicas afines, emanadas de preocupaciones epocales, así como de la socialización en

[2] Uno de los exponentes más importantes de esa línea de análisis es Castrillón (2014, 1-65).

espacios comunes que dinamizaron el campo cultural y propiciaron un cambio en el abordaje de algunos de esos temas, justamente a partir de aquellas tensiones y críticas.

Para 1939, las disputas entre el surrealismo y el indigenismo no sólo se daban en el terreno del lenguaje expresivo o las formas estilísticas, sino que subyacía una confrontación ideológica y política de fondo, que obedecía a la pregunta sobre cómo representar la realidad y qué implicaciones de afinidad política suponía dicha elección. En el caso peruano, existía además una contienda por los espacios académicos y exhibitivos, que complejizó aún más las animadversiones existentes. Pese a ello, el tema de la representación visual de "lo indio" y la reflexión sobre la cuestión racial fue común a varios de los artistas de aquellos años y suscitó discusiones que obligaron a los artistas a plantearse cómo incorporar la visualidad ancestral a los lenguajes de la modernidad en el Perú. Para la mayoría de ellos, la respuesta no fue unívoca, ni permanente. Por el contrario, parece haber transitado por distintas etapas y alcanzado puntos de quiebre críticos.

Siguiendo los planteamientos de Yolanda Westphalen y su lectura sobre el eslabón perdido entre el surrealismo y el indigenismo de los años treinta, me interesa reconstruir los puntos de ruptura y afinidad entre los pintores indigenistas y aquellos que se ubicaron en los confines del surrealismo, o lo que la estudiosa peruana ha llamado parasurrealismo –retomando el término de Emilio Adolfo Westphalen–,

para referir a aquella voluntad que "no se limita al uso de recursos y métodos retóricos innovadores, sino, fundamentalmente, el intento de trastocar todas las costumbres y creencias éticas y estéticas firmemente enraizadas en la realidad" (Westphalen 2022, 11). Lo anterior dio como resultado una variedad de propuestas estéticas que complementaron y dieron estructura al surrealismo, sin necesariamente identificarse por completo con sus postulados y métodos.

En ese marco, una de las inquietudes más extendidas fue el tratamiento del tema del indio –en singular y en masculino, como plantea Yolanda Westphalen en este volumen–; tema de debate entre indigenistas y parasurrealistas, con posiciones que fueron transformándose desde finales de la década de los veinte, hasta inicios de los años cuarenta. Para la década de los treinta, el indigenismo se había consolidado como grupo y como una formación discursiva con fuerte injerencia en las políticas de representación en las instituciones artísticas existentes. Los intereses del grupo y el ímpetu estético de los años veinte, cobijado por José Carlos Mariátegui, se habían desplazado hacia otros espacios, como la Escuela Nacional de Bellas Artes, cuya dirección fue asumida por José Sabogal en 1932, y el Museo de la Cultura Peruana, donde el grupo indigenista desarrolló un minucioso trabajo de investigación y registro de las artes populares procedentes de distintas regiones del Perú.

Partiendo de lo anterior, en este trabajo me centraré en las búsquedas nativistas que los hermanos Carlos (1900-1983) y Alfredo Quízpez Asín (1903-1956) –conocido como César Moro– sostuvieron durante esos años y sus vínculos con exploraciones análogas en México. Sostengo que al rastrear sus trayectorias plásticas, es posible identificar tres momentos clave que dan cuenta de cómo se fue proyectando este interés de distintas maneras y cómo la reflexión sobre el indigenismo también fue tomando nuevos derroteros.

El indigenismo pictórico, como problema histórico, ha adquirido una renovada atención en las últimas décadas, a partir de una serie de coyunturas que han tenido lugar, tanto en los espacios académicos, como en las esferas de lo político y lo social. Por un lado, el giro decolonial contribuyó a una revisión crítica de algunos de los supuestos asociados a la modernidad occidental y al sujeto colonial desde el cual se construyeron las narrativas dominantes, al menos hasta la década de los noventa. Durante esos años, nuevas investigaciones se preguntaron sobre la configuración de la noción moderna de "lo indio" y la manera en que las nociones históricas de "raza" operaron en la definición de modelos de visualidad específicos.[3] Aunado a ello, en esa

[3] Dos investigaciones fundamentales en ese sentido fueron la tesis doctoral de Natalia Majluf, "The Creation of the Image of the Indian in 19th-Century Peru: The Paintings of Francisco Laso (1823-1869)", en la Universidad de Texas, en Austin; publicada como: *Inventing Indigenism: Francisco Laso's Image of Modern Peru*. (Austin: University of Texas Press, 2021) y, más recientemente en español, *La invención del indio: Francisco Laso y la imagen del Perú moderno*. (Lima: Instituto

misma década, los movimientos de reivindicación indígena cobraron fuerza y plantearon nuevas interrogantes sobre la categoría de "lo indígena" en un sentido homogeneizador, denunciando cómo dicha denominación y otros términos asociados encubrían la pluralidad cultural y arrastraban problemas aún no resueltos, como la propiedad de la tierra y el reconocimiento del territorio.

Algunos de los esfuerzos más recientes se han dedicado a estudiar los vínculos entre el indigenismo y los procesos de construcción nacional, en relación con la configuración de modernidades artísticas.[4] Mientras tanto, otra línea de análisis ha tendido a explorar la relación entre las historias locales del indigenismo y los proyectos de indigenismo transnacional, en cruce con otras problemáticas regionales.[5] No obstante, ha habido pocos estudios dedica-

---

de Estudios Peruanos, 2022); así como el libro de Deborah Poole, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. (Princeton: Princeton University Press, 1997); publicado en español como: *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. (Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo y Consejería en Proyectos, 2000).

[4] Véase, por ejemplo, Michele Greet, Anahí Luna y Élodie Vaudry, "Idiosincrasia del indigenismo en América Latina. Pluralidad de fuentes y apropiaciones más allá de Latinoamérica", *Artelogie* [en línea], 12, 2018. Consulta en línea: http://journals.openedition.org/artelogie/2567; DOI: 10.4000/artelogie.2567.

[5] Pueden mencionarse las investigaciones de Michele Greet, *Beyond National Identity. Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Andean Art, 1920-1960*. (University Park: The Pennsylvania State University Press, 2009); Beverly Adams y Natalia Majluf (editoras). *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina, 1926-1930*. (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019); y, el reciente dossier coordinado por Laura Giraudo y Emilio J. Gallardo-Saborido (2022) "Staging *indianización*/ staging *indigenismo*: artistic expression, representation of the 'Indian' and the inter-American *indigenista* movement," *Latin American and*

dos a entender el indigenismo de los años treinta y los procesos de desgaste y desplazamiento que éste atravesó en el ámbito artístico, así como los vínculos del indigenismo en relación con grupos críticos hacia sus posturas. En ese sentido, el énfasis en el surrealismo permite ahondar en la polémica, focalizando el análisis en las disputas por los modelos de representación y los usos discursivos de "la indigenidad" en las imágenes.

Si bien los estudios sobre el surrealismo son abundantes, los esfuerzos por entender el fenómeno para el caso latinoamericano son contados. Estos estudios han centrado la mirada en los contextos nacionales, los agentes y las redes que se formaron a través la región.[6] A su vez, han analizado las diferentes etapas del movimiento, dando paso a la reflexión sobre el papel de la mirada etnográfica y los objetos que materializaron esas ideas.[7] Sin embargo,

Caribbean Ethnic Studies, 17:4, 389-398, y en varios de los trabajos ahí publicados, como "América indígena and inter-American visual indigenismo, 1941-1951", de Deborah Dorotinsky o "Art, folklore, and industry: popular arts and *indigenismo* in Mexico, 1920-1946", de Haydeé López Hernández.

[6] Uno de los estudios fundamentales en ese sentido es el volumen editado por Dawn Ades, Rita Eder y Graciela Speranza, *Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto.* (Los Ángeles: Getty Research Institute, 2012). Véase también: Yolanda Westphalen, *Actas del Coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina.* (Lima: Fondo Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos, Centro Cultural España, 2005); María Clara Bernal, *Más allá de lo Real Maravilloso: El Surrealismo y el Caribe.* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2021).

[7] Para el caso mexicano, dos estudios en este sentido han partido del estudio de la revista *Dyn:* Christian Kloyber (ed.). *Wolfgang Paalen's DYN: the complete reprint. (*Wien: Springer Verlag, 2000); Daniel Garza Usabiaga, *El gran malentendido. Wolfgang Paalen en México y el Surrealismo disidente de la revista* Dyn. (México: Museo de Arte Carrillo Gil, 2018).

hay ciertos personajes, como José María Arguedas o Alejo Carpentier, cuya producción o trayectoria es difícil de encasillar en una sola postura estética, demostrando que se requiere entretejer ejes temáticos y contextos históricos para lograr una comprensión que rebase las clasificaciones iniciales.[8] Este trabajo se propone seguir esa veta de análisis con la figura de los hermanos Carlos Quízpez Asín y César Moro. Ambos artistas compartieron una posición crítica hacia el indigenismo, sin desligarse de la reflexión sobre la representación de "lo indio" en relación con el Perú, pero se plantearon preguntas distintas en función de ello. A su vez, ambos establecieron diálogos internacionales –y entre sí, en mayor o menor medida–, pero movilizaron esas redes en direcciones diferentes. Mientras César Moro estableció vínculos con intelectuales y artistas latinoamericanos en París y México, Quízpez Asín hizo lo propio en Madrid y Estados Unidos. Esos tránsitos determinaron rutas de interlocución y legitimación contrapuestas.

El caminante y sus trayectorias

Una de las obras plásticas más conocidas de César Moro, *Piéton* (1926) o *Caminante,* ocupó la portada del Catálogo de la Exposición de Surrealismo que tuvo lugar en Lima, en

[8] En esa línea se puede ubicar el estudio de Yolanda Westphalen, *El eslabón perdido. Surrealismo, indigenismo y neoindigenismo,* ya citado.

1935. No obstante, la imagen databa de nueve años atrás (1926), cuando Moro tenía poco tiempo de haber llegado a París (1925) y se familiarizaba con el agitado clima artístico de la ciudad. La imagen, con un tono lúdico, retrata una escena donde tres personajes atraviesan un amplio valle. Un organismo alargado de cuerpo curvilíneo y dos frágiles extremidades se desplaza en primer plano, atravesando el cosmos, mientras observa el paisaje con un ojo penetrante que sirve de eje focal para toda la composición. Al nivel del piso, una vela antropomorfa avanza pesadamente, seguida de un tercer personaje menor, casi imperceptible, cuyo cuerpo se compone por un globo ocular, coronado por una pirámide. Los tres personajes se trasladan pausadamente, abriéndose paso en el terreno simbólico de lo visible.

Si bien el acercamiento definitivo de Moro al surrealismo se dio hasta inicios de los años treinta, según diversos especialistas (Ades, Eder y Speranza 2012, 16; Greet 2013, 23),[9] la imagen ya sugería un interés sobre la visión por parte del peruano, afín a esa cualidad tan preciada para los surrealistas de ver más allá de lo real y trascender las apariencias. *Piéton* se ubica justamente en un momento en el que los hermanos Quízpez Asín se empezaron a distanciar estilística y filosóficamente entre sí. Carlos Quízpez Asín, hermano mayor de Moro, había viajado a Europa en 1921,

[9] Dawn Ades establece el periodo de 1928 a 1933, como aquel en el que Moro se encuentra en el corazón del grupo surrealista.

para continuar sus estudios artísticos en Madrid;[10] desde entonces, los hermanos se carteaban y alimentaban sus intereses estéticos, relatándose las últimas novedades en exposiciones y eventos a las que asistían (Moro 2017, 32). Compartieron así, el gusto por artistas, tendencias plásticas y planteamientos estéticos, como fue el caso con el artista dominicano Jaime Colson (1901-1975), que había estudiado en Madrid con Quízpez Asín, y se hizo un cercano amigo de Moro, cuando éste llegó a París en 1925. Colson fue miembro del grupo *Cercle et Carré,* junto al mexicano Germán Cueto y el uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949). Es posible que *Mythologie indienne* (fig. 2), de Moro, date de esos años, entre 1926 y 1929 y retome el interés de estos artistas por la estructuración geométrica del cuadro.



Fig. 1. César Moro, *Mythologie indienne,* s/f.
Tinta china y pincel sobre papel
20.5 x 13. cm

[10] Un estudio pormenorizado de ese periodo puede encontrarse en Villegas 2016, cap. VII.

La imagen de Moro parecía evocar la fuerza de las narraciones míticas americanas mediante formas abstractas superpuestas; rostros esquemáticos que, a la manera de máscaras primitivas, pendientes sobre un muro plano, ocupan el espacio saturado. Moro sumó a ello, la incorporación de personajes a la manera cubista, con extremidades que recomponían el cuerpo en función de módulos constructivos. La composición remite al universalismo constructivo que Torres García desarrollaba en esos años, pero deja ver también una voluntad explorativa por parte de Moro que, hacia 1932, se centraría más puntualmente en el surrealismo. No obstante, los rastros de esta reflexión sobre las formas míticas nativas pervivirían en el pensamiento de Moro hacia la década siguiente. Michele Greet ha señalado que Moro "consideraba que aprovechando el poder de los mitos y el sentido de lo extraño ya presentes en la vida latinoamericana, los artistas y escritores latinoamericanos podrían liderar la implantación de una nueva era de Surrealismo mundial" (Greet 2013, 20).

Ambas imágenes, *Piéton* y *Mythologie indienne,* muestran dos vías a través de las cuales Moro fue formulando una postura crítica, ya no sólo hacia el arte académico, sino hacia la matriz racional de la modernidad. La exploración lúdica desde las imágenes disformes y la referencia hacia la ritualidad y el pasado ancestral apelaban a los espacios donde la lógica se desborda y los parámetros de linealidad, orden, punto de fuga y narración consecutiva se alteran o

sufren quiebres. La comparación entre estas dos imágenes deja ver, como ya se mencionaba con *Mythologie indienne,* un acercamiento hacia la geometrización de la forma, reminiscente de los experimentos de Torres García y Rafael Barradas en torno del vibracionismo, tendencia con la que buscaban representar el ritmo dinámico de la ciudad moderna. Fue justamente entre 1928 y 1930 que Torres García fue madurando su propuesta visual e incorporando elementos como el dibujo de los contornos dentro de sus composiciones, para hacer reconocibles ciertas formas dentro de un esquema perfilado hacia la abstracción (Greet 2018, 171-178).

Por su parte, Carlos Quízpez Asín retornó a Lima a fines de 1926 y colaboró brevemente en la revista *Amauta,* con sus propias indagaciones formales de temática nativista. Quízpez se había formado en la Academia Concha, además de estudiar dibujo de desnudo, bajo el apoyo del escultor italiano Carlo Libero Valente. Ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima en 1919 y dos años más tarde inició su periplo hacia Europa, donde vivió ocho años. Su apuesta abrevaba también del cubismo, pero estaba dirigida hacia los estudios sobre el dibujo del cuerpo a partir de formas concéntricas, que diversos artistas europeos y latinoamericanos habían desarrollado en años previos. Esta es la base de *Baile serrano* (1926; fig. 2), un dibujo de grafito sobre papel, publicado en *Amauta,* en 1926, en el cual se observa una pareja de jóvenes danzantes. La ima-

gen pone de manifiesto la destreza técnica en el dibujo por parte del artista, así como su interés en representar tipos y perfiles regionales, recuperando las formas concéntricas como base para la conformación del cuerpo. Podríamos pensar en afinidades en ese sentido con Jean Charlot o el propio Diego Rivera en *La creación,* como Sandra Zetina ha estudiado (Zetina 2019). Para Alfonso Castrillón, esta asimilación cubista se inició en 1925, y no sólo se basaba en un modo de estructurar sus obras, sino de componer u ordenar su propia visión (Castrillón 1972).



Fig. 2. Carlos Quízpez Asín, *Baile serrano,* 1926.
Grafito sobre papel, 28.8 x 30 cm. Archivo José Carlos Mariátegui.

Otra fuente visual importante para Quízpez fue el muralismo: “En esta etapa, que comienza en 1927, se dan los

mejores logros pictóricos de Quízpez Asín. Los ensayos cubistas lo habían entrenado en la composición; cada forma encontraba su enlace con la vecina buscando como meta un balance perfecto y una relación armoniosa en el conjunto" (Castrillón 1972, 6). En este marco, Quízpez dedicó buena parte de sus obras entre 1927 y 1943 a la reflexión sobre el cuerpo y las fisonomías en relación con la "raza". Pero, ¿cómo entender ese acercamiento a las representaciones populares, a la vez que el distanciamiento del indigenismo artístico de los años veinte, por parte de Quízpez Asín? Varios años después, en una entrevista, le preguntaron al limeño qué opinaba sobre ser considerado un pintor del "cubismo indigenista".

> Peruano, dirá usted –respondió–. Tema peruano. Estuve en la Sierra durante mi adolescencia y de allí se me quedaron cosas hermosas. Hice tema peruano al regreso de un viaje a Sevilla para decorar el pabellón peruano, cosa que no logré. Hice esas lavanderas, esos labradores, esas indias que recordaba haber sorprendido bañándose el año 28, hice como unos diez temas de pintura peruana (Freire 1982, 22).

Al preguntarle sobre su relación con el surrealismo, Quízpez deja ver no sólo su postura crítica hacia dicha tendencia, sino su punto de quiebre con César Moro: "A los surrealistas no los quiero, han dado marcha atrás al volver al tema. Siempre que la pintura abandona lo estrictamente pictórico, retrocede" (22). Esta postura sobre el nocivo prevalecimiento del tema sobre la plástica en el surrealismo fue

una crítica que también dirigió hacia el indigenismo. Con ello, es posible ver que más que un distanciamiento de lo nativo, Quízpez concibió la función de la pintura de un modo distinto al del surrealismo y el indigenismo, y encontró en las formas constructivistas y geométricas de Torres García una respuesta para sus inquietudes.

Círculos de diálogo y crítica

Un segundo momento clave en esta revisión fue la aparición de la revista *Palabra. En defensa de la cultura,* en 1936. La publicación fue editada por los jóvenes José Alvarado Sánchez, José María Arguedas, Emilio Champion, Augusto Tamayo Vargas y Alberto Tauro, como un órgano de la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos. Su espíritu de apertura hizo convivir a escritores, poetas, artistas, coleccionistas y gente de la cultura de diversos espacios y vocaciones estéticas. En su corta vida de 5 números en la primera época (septiembre de 1936-julio de 1937) y 2 números en una segunda época (1944), también dio cabida a un enconado debate sobre el indigenismo, que reveló algunas de las críticas hacia el grupo, pero también hacia el modelo de representación del indio que habían implementado.

Como se mencionaba en un inicio, en 1932, José Sabogal había sido nombrado director de la ENBA. Varios miembros de su grupo ingresaron también como profesores, por

lo que, mientras en la década anterior los indigenistas colaboraron en algunos espacios ajenos al ámbito institucionalizado, como la revista *Amauta,* para los años treinta, ocuparon sobre todo los pocos espacios de creación y exhibición existentes para los artistas por parte del Estado. Eso fue parte de la crítica que se dirigió hacia ellos. Pero en ese terreno de disputa, *Palabra* proyectó un espacio en el que prevaleció un interés más plural y una mirada de descubrimiento hacia el interior del Perú, en diálogo con la Peña Pancho Fierro, a la que varios de los colaboradores asistían con frecuencia, más allá de su filiación estética. Si bien César Moro no publicó directamente en la revista, sí fue un asiduo asistente a las tertulias de la Peña.

En su directorio, es posible encontrar una vocación estética de apertura que recuerda a la de la propia *Amauta,* con colaboradores como la pintora Julia Codesido y el indigenista andino Uriel García; el editor Enrique Bustamante Ballivián y el escritor Jorge Basadre, el poeta limeño Martín Adán y los miembros del grupo Orkopata, Alejandro Peralta y Gamaliel Churata. Bajo esa voluntad, es posible entender la colaboración de Carlos Quízpez Asín en el cuarto número de la revista, con una imagen que había presentado en la Exposición de Viña del Mar ese mismo año, en diálogo con otras obras de Emilio Goyburu, Ricardo Florez, Arístides Vallejo y Alicia Bustamante, una de las dos gestoras de la Peña. Si bien la obra de Quízpez que ilustra las páginas de *Palabra,* titulada *Gitana* (1937), remite más al modernismo

español con el que convivió durante sus años de formación que a un interés en la temática peruanista, su presencia en el círculo de *Palabra* se vio marcada por su relación con el coleccionista, maestro, político, diplomático y educador, Moisés Sáenz. Sáenz fue una figura cercana a la Peña Pancho Fierro y a las hermanas Celia y Alicia Bustamante, sus principales impulsoras. A su vez, fomentó el diálogo artístico entre grupos diversos y el cruce del arte moderno peruano con el mexicano, a partir de la colección que había reunido durante la segunda mitad de los años veinte y la primera mitad de los treinta. Aunado a ello, habría que mencionar que Sáenz fue también uno de los propietarios de *Piéton,* de César Moro, lo que permite ver el lugar que el arte moderno ocupaba para Sáenz y su propia mirada abierta hacia las distintas tendencias plásticas en América Latina. El cruce de estas figuras da la pauta para reformular el lugar que el parasurrealismo tuvo en el contexto artístico limeño de esos años: abrió un espacio para la colaboración y el disenso en el que confluyó la conciencia de las distancias de Lima hacia otras regiones del país.

Palabra fue el escenario para la aparición de una de las primeras críticas hacia el indigenismo. En el número 3 de la revista, aparecido a finales de 1936, Teodoro Núñez Ureta publicó el artículo "El Indigenismo y el Arte", en el cual afirmaba que el indigenismo repetía el mismo error que el arte europeo, buscando sus fuentes de inspiración en el arte primitivo, con una mirada obstinada en el pasado,

demostrando con ello una "falta de virilidad, de potencialidad biológica" (Núñez Ureta 1936, 19).

Para Núñez Ureta, el indigenismo tenía su origen en un complejo de inferioridad que funcionaba a varias escalas. En el ámbito nacional, "el provinciano, humillado por los modales desenvueltos y la palabra fácil del habitante de la capital, se lanza a la conquista de la cultura y de la moda y también de la ciudad grande para lograr venganza. Mas como con iguales armas no puede combatir, hace de su misma debilidad un estandarte de lucha". Del mismo modo funcionaba el americanismo, a escala internacional, según afirmaba el autor: "Hijo de ese mismo provincianismo rencoroso, trata de igualar su país con Europa la capital del mundo, y se disfraza de hombre inteligente y mayorcito, cayendo en una precocidad que a veces presenta caracteres trágicos" (Núñez Ureta 1936, 19).

La afirmación de un complejo de inferioridad americano, le permitía a Núñez Ureta cuestionar la existencia de un arte americano, argumentando que una condición necesaria para ello era la relación ideológica armónica entre los artistas y la sociedad, cualidad ausente en esa época. Aquellos eran tiempos de individualidades artísticas, afirmaba Núñez, con fronteras geográficas desdibujadas y la primacía de una visión universal. Así, el indigenismo y la voluntad por encontrar un arte americano eran –paradójicamente– preocupaciones antisociales. En su lugar, el autor abogaba por "un arte sin fronteras y sin preocupaciones

provincianas; basado en la vida real y en el ambiente nuestro, no en lo fingido ni en lo que pasó" (Núñez Ureta 1936, 21). Esta postura estética coincidía con la de otros intelectuales que propugnaban por una modernización de los lenguajes artísticos y un código universal que trascendiera las fronteras, una postura más cercana a la de Moro y otros intelectuales como Luis Cardoza y Aragón (1904-1992), que encontraron en el surrealismo una respuesta consecuente en términos políticos y suficientemente abierta, en términos estéticos, para aspirar a una modernidad artística: "No estuve en lo pintoresco –afirmó el poeta guatemalteco–, en lo tropical del surrealismo. Soy dueño de mi dinamita y soy dueño de la protesta contra el fraude y el embuste. Rebeliones, furias, desahucios fue lo más hermoso del surrealismo más hermoso: el que me deparó elevación y agonía" (Cardoza 1986, 257).

Las confluencias en el objeto

Un tercer momento está marcado por la aparición de *El uso de la palabra,* revista publicada en 1939, con un solo número, y editada por Emilio Adolfo Westphalen y César Moro. Sus páginas albergaron reflexiones profundas sobre la producción poética peruana, Freud y el psicoanálisis, así como una valoración crítica del indigenismo, por parte de Moro. Su texto, titulado "A propósito de la pintura en el Perú", consolidó una dura crítica hacia los indigenistas y el tratamiento

estético de la figura del indio, mediante el estigma y la representación turistizante de su figura, posicionándolo como emblema de la peruanidad:

> [...] puedo afirmar que no creo en el porvenir mesiánico del indio: veo su actualidad incontestable, veo que todo intento de confinarlo en lo anecdótico no es sino una maniobra de la peor reacción; veo, como cualquiera puede verlo, su explotación en mayor o menor grado, al mismo título que los mestizos que poblamos la costa. Los pintores indigenistas tampoco creen en el porvenir de los indios ni en su pasado, que desconocen. Para ellos el indio es y ha sido siempre el quechua; las depuradísimas civilizaciones de la costa no existen: no perciben la resonancia extraordinaria, y no cancelada como resonancia y revelación, de su arte ejemplar que, como una bestial cabeza decapitada no cesa de amenazar con sus terribles fuerzas de sueño, la miserable realidad que lo circunda y lo desvirtúa. No ven sino el indio mutilado que nos dejó la Colonia de nefasta memoria, al indio vestido de harapos multicolores (Moro 1939, 3).

En la crítica de Moro, se advierte una denuncia sobre el uso anecdótico de la figura del "indio" y la construcción de ficciones en las que éste pertenece siempre al pasado y a ese terreno está confinado, como un símbolo que dota de validez histórica los argumentos nacionalistas, pero se resiste a reconocer su presencia en aquella actualidad. Mediante ese uso ficcional de su figura, se elaboran narraciones idealizadas, que tienen como protagonista siempre a un mismo personaje: el indio andino. En ese sentido, Moro reclama que no haya un reconocimiento más amplio o un conocimiento más extenso sobre las poblaciones nativas

del Perú: ahí es donde se comprueba su carácter estigmatizado. A los indigenistas les falta –parece haber señalado Moro– observar a las poblaciones costeras y, por supuesto, a las amazónicas. En esa ceguera, el poeta peruano aclara la constante bajo la cual se ha construido su representación: la del indio miserable, indigente, irredimible.

Para cristalizar estos agudos comentarios, Moro incluyó una fotografía de Lola Álvarez Bravo, como una respuesta visual a esa idealización ficticia. Pero, ¿qué significaba esa contraposición de discursos, esa crítica feroz hacia los pintores indigenistas o a la fotografía de una mujer con rasgos e indumentaria indígena? Natalia Majluf lo plantea en estas palabras: "En este contexto, la imagen de Álvarez Bravo, estratégicamente ubicada, actúa como una respuesta gráfica a las pinturas de Sabogal, como una alusión al indio real que, según Moro, la retórica indigenista no alcanza a representar adecuadamente" (2022, 243). Un problema de representación, que no parece resolverse por completo; un momento de lucha por la forma y la temporalidad en que esa forma representacional es ubicada.

El texto de Moro en 1939 deja relucir que ya existía una inquietud por cuestionar cómo se había planteado "lo indio" en términos geográficos y cómo lo andino estaba continuamente situado como espacio de emanación y fuente de lo originario. No obstante, otros territorios habían sido ignorados durante décadas. Apenas cuatro años después, Carlos Quízpez Asín pintaría el *Mural de la*

Exposición Amazónica (1943), en el cual subyacía un esfuerzo por evocar otras regiones del Perú y replantear la noción de "lo indio" desde un espectro más amplio y plural. Si bien el mural tuvo una corta vida, permite comprender otra afinidad entre los hermanos artistas: ambos eran críticos sobre ese modelo esquematizado de "lo indio", permanentemente asociado a una sola región y advertían la necesidad de replantearlo en términos más amplios, visibilizando también otras regiones culturales del país.

Palabras finales

Este trabajo se propuso rastrear las discusiones de los años treinta para comprender cómo se planteó la representación de "lo indio" desde aquellos espacios que se mantuvieron críticos al indigenismo, pero interesados en nociones nativistas y el bagaje visual de las culturas precolombinas. A partir de ello, el análisis se centró en tres momentos en los que Carlos Quízpez Asín y César Moro ofrecen lecturas sobre su posicionamiento y permiten entablar un debate con la producción visual del grupo indigenista en el Perú, liderado por José Sabogal.

Lejos de intentar propiciar una síntesis entre el indigenismo y el surrealismo, o sólo identificar continuidades para desdibujar los límites de la polémica y la clasificación estilística, conviene destacar los espacios de tensión y afinidad entre ambas corrientes, para entender cómo esa dis-

cordancia resultó productiva para el dinamismo del campo artístico peruano, el cambio generacional y la apertura de espacios hacia los años cuarenta. Estas confluencias entre ambas corrientes, en un momento de fuerte censura política y beligerancias globales, dan la pauta para ver qué rutas asumieron las vanguardias artísticas de los años veinte en un momento posterior, qué posicionamientos se plantearon y qué modelos de representación criticaron o fueron reformulados.

Referencias

Ades, Dawn, Rita Eder y Graciela Speranza, eds. 2012. *Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto.* Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Program.

Cardoza y Aragón, Luis. 1986. *El río. Novelas de caballería*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Castrillón, Alfonso. 1972. "Notas sobre la obra de Carlos Quízpez Asín". En *Carlos Quízpez Asín,* catálogo de exposición en la Galería Banco Continental, septiembre-octubre. Lima: Banco Continental.

———. 2014. *Tensiones generacionales*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Freire, Luis. 1982."'Tecnoquímica' y 'Nacional de Arte' obtiene pintor Carlos Quízpez Asín". *El Observador,* 17 de junio, 22.

Greet, Michele. 2013. "César Moro's Transnational Surrealism". *Journal of Surrealism and the Americas,* 7 (1):19-51.

———. 2018. *Transatlantic Encounters. Latina American Artists in Paris Between the Wars*. New Haven, Londres: Yale University Press.

Majluf, Natalia. 2022. *La invención del indio: Francisco Laso y la imagen del Perú moderno*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Moro, César. 1939. "A propósito de la pintura en el Perú", *El Uso de la Palabra,* No. 1 (diciembre): 3.

———. 2017. *Obra plástica*. Reunida, presentada y comentada por Daniel Lefort y Fernando Villegas Torres. Lima: Academia Peruana de la Lengua.

Núñez Ureta, Teodoro. 1936. "El Indigenismo y el Arte", *Palabra. En defensa de la cultura,* No. 3 (noviembre-diciembre): 18-21.

Villegas, Fernando. 2016. *Vínculos artísticos entre España y el Perú (1892-1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Westphalen, Yolanda. 2022. *El eslabón perdido. Surrealismo, indigenismo y neoindigenismo en Abril, Arguedas, Moro y Westphalen*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Zetina, Sandra. 2019. "Pintura mural y vanguardia: *La creación* de Diego Rivera". Tesis doctoral en Historia del Arte. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Supervivencia y repetición: formas de la memoria en la poesía reciente de México y Perú

Roberto Cruz Arzabal*

Acaso sea la poesía el género literario asociado más de cerca con la memoria. Esto por supuesto es una hipérbole, pues en sentido general, toda literatura tiene relación con la memoria en tanto *poiesis* y en tanto formación de un archivo. La poesía tenía en sus orígenes la forma de canciones que acompañaban la crianza y el trabajo manual, también la forma de los relatos que contaban las historias de los dioses y los muertos. La poesía vivía en la memoria colectiva. Esto no es una metáfora habitacional, sino la descripción de su modo de existencia, la oralidad, que consiste en la vida de las obras mediante repetición y en el cambio (Ong 1987). Las rimas, los pareados, las anáforas, los motivos que hilan las historias como nudos de sentido, todo ello existe porque tiene una función primordial, aunque no exclusivamente, mnemotécnica. A la memoria le sigue la modificación. La tensión entre extrañamiento y

* Universidad Veracruzana.

recuerdo. Todo cambio actualizaba lo que permanecía en la esfera ideológica de la comunidad.

La memoria es la manera en la que social e individualmente nos relacionamos con el tiempo, que pervive en ella y al que ella crea. Pero en ambos estados de existencia se refiere a elementos distintos. Mientras que en el individuo la rememoración es el proceso por el que se recuerda algo cuyo resultado es la memoria, en la memoria colectiva es la metáfora que nombra el proceso social por el que colectivamente inscribimos los sucesos para volver a ellos (Erll 2011, 96-101). Por esto, la escritura, y todavía más esa condición de posibilidad que Derrida llamara "archiescritura" (Derrida 1986, 83; 1989, 48-49), es crucial. La escritura es la materia con la que la memoria colectiva se forma; la archiescritura es la materia con la que nosotros nos formamos colectivamente.

Zenia Yébenes distingue entre dos formaciones de la memoria que se relacionan con la colección de rememoraciones mediante dos disposiciones. Una, que llama *memoria-hábito*, indica lo que privilegia "la acción y la praxis", se trata de memorias que sirven para poner en marcha mecanismos incorporados; otra, denominada *imagen-memoria*, "depende de un desapego, o de una indiferencia hacia lo que no concierne para la acción, que salvaguarda la frescura, o la vitalidad específica ... de ciertos vestigios del pasado, permitiéndoles regresar con toda su fuerza afectiva y sensorial" (2024, 107-12). Una y otra se relacionan dialó-

gicamente de maneras específicas, pero despliegan una cualidad fundamental para el ser social humano, el tiempo. La filósofa sostiene que "estamos hechos de tiempo, habitados por tiempos múltiples y heterogéneos que se cruzan, se interfieren, se entremezclan..." (2024, 13). Esta múltiple temporalidad aparece de numerosas maneras mediante memoria-hábito, mediante imagen-memoria y mediante las interacciones entre ambas.

Me interesa en este caso servirme de ambas ideas para poner atención a algunas obras poéticas publicadas recientemente por autoras mexicanas y peruanas. No pretendo establecer categorías ni grandes zonas culturales sino a propósito de estas, seleccionar unas cuantas obras notables. La memoria ha de aparecer en la poesía de numerosas maneras, que a su vez son formas de lidiar con su presencia. A veces como montaje, a veces como relato, otras como encuadre. Aunque tienden a verse como formas, es decir, como maneras de organización, también existirán en el movimiento de la poesía entre el sentido y la sensación, o en términos técnicos, en la tensión entre la totalidad enunciativa y la fragmentación sonora (Provencio 2017; Peyrou 2020). Para estudiar un grupo de poemas a partir de los usos y apariciones de la memoria, propongo dos categorías que intentan escapar a los binarismos con los que solemos pensar la memoria y la poesía.

Supervivencia y repetición son maneras en las que la memoria se emplaza en el poema, ya como imagen, ya como

itinerario. La primera tiende a la aparición súbita de lo que parecía pasado y es en realidad espectro; la segunda, a la constancia con la que las cosas se resisten al olvido. Ambas pertenecen a lo que Yébenes llama imagen-memoria, pues se trata de elementos que aparecen de manera distinta en el poema pero que obran hacia el pasado desde el pasado.

Se dirá no sin razón que intento superar el binarismo recogiendo dos elementos, pero estos no son en realidad opuestos, sino iteraciones distintas de lo mismo. Así como no puede haber supervivencia sin resto, tampoco repetición sin silencio. El elemento que aparece detrás de ellos es la imagen, que no es sino repetición y por ello sobrevida de las cosas. La imagen a su vez, proviene de nuestro ser sensible; sostiene Emanuele Coccia que "en todo lo que somos y hacemos tenemos que ver con lo sensible. Accedemos a nuestro pasado y a nuestro futuro sólo en el medio de la luz de la imaginación sensible" (2011, 9).

La poesía da cuerpo, forma sensible a la ruina de la memoria y al recuerdo que destella. Lo hace, recuerda Francine Masiello, "por la materialidad del poema: sus ritmos, sus movimientos, sus voces... el mundo sensorial que el mismo poema suscita" (2013, 53). Leer la presencia de la memoria en el poema es avivar la dimensión sensible en la que el poema la construye y la entrega, la manera en la que hace de la imaginación sensible, sentido de lo imaginado.

A continuación trazo una ruta de indagaciones que no pretenden mostrar un sentido identificable, tampoco

demostrar un principio, sino insistir en las iteraciones posibles de la memoria y la imagen en los poemas de un lado y otro. Se trata de cinco aproximaciones a cinco poetas en cuyas obras es posible identificar la tensión entre registro, experiencia y memoria. Cada una elaborada mediante procedimientos distintos, pero afines en la exploración del lenguaje no como una máquina de la nostalgia sino como un ensamblaje entre tiempos y voces.

Roxana Crisólogo: la memoria enmarcada

Trenes de Roxana Crisólogo (Lima, 1966) fue publicado en México en 2010 como el número 14 de la colección de libros de poesía El billar de Lucrecia. Ella es una poeta limeña avecindada en Helsinki que escribe en español y publica, entre otros países, en México. En esta anécdota se cifra una imagen de su poética: obra deslocalizada de una poeta migrante; Crisólogo es una poeta ejemplar del tipo de sujeto y discurso que Cornejo Polar halló apto en llamar "migrante" (Díaz Choza 2022, 119) por "los contenidos de multiplicidad, inestabilidad y desplazamiento que lleva implícitos, y su referencia inexcusable a una dispersa variedad de espacios socio-culturales que tanto se desparraman cuanto se articulan a través de la propia migración" (Cornejo Polar 1996, 838).

Trenes es un libro formado por intensas heterogeneidades que aparecen superpuestas dentro de los poemas, a

veces en encuentros dóciles de un sujeto poético nostálgico, otras en choques feroces de los que este apenas logra refugiarse. Se trata de un libro que, pese a la heterogeneidad, formalmente posee la consistencia propia del poemario, del conjunto de poemas profundamente relacionados, además de que carecen de título y se presentan como elementos individuales pero imbricados. El tren es la metáfora principal con la que el libro se organiza y es también el tópico que aparece como enganche entre los poemas.

En los poemas, la memoria aparece ante el sujeto poético a propósito del viaje en tren. Por ejemplo, en el segundo poema, el sujeto poético, explícitamente femenino y por ello, asociado a la experiencia migrante de la poeta, asume una doble situación de extranjería que sucede en la repetición de los versos "una extranjera viajando en tren a Moscú" (Crisólogo 2010, 10, 16). A lo largo del poema, se van acumulando voces y lenguas que resultan inteligibles por variadas. El interior del tren es un espacio cosmopolita pero no hospitalario, las voces se van volviendo ruido mientras el tren avanza por un paisaje lejano e intocable. A través de las ventanas de este, se muestran los múltiples tiempos que viven en el espacio exterior, paradójicamente asociado con el recuerdo que habita el interior de la mente. Los espacios, aunque opuestos, aparecen conectados por una fina membrana que permite la comunicación entre ellos. Esta comunicación es sin embargo desconcertante, es más bien la muestra de un malentendido constante.

Conforme avanza el libro, los poemas se organizan mediante espacios que se constituyen a partir de un eje horizontal, dividido por medio de marcos en los que se relacionan tiempos distintos sin fundirse. Las ventanas del tren y las pantallas operan como medios de fragmentación y encuadre, permiten ver pero ocultan el resto, aíslan lo mirado (Rascón 2024). No es que los tiempos convivan sino que se interfieren. Por ejemplo:

> En esta hora
> En que el paisaje se congela
> Como las fotografías de un álbum familiar
> Y recorro sus más delicadas poses
> Y las comparo con las líneas del tren
> ...
> En esta hora
> En que los castillos se suceden
> Como los espejismos
> que el verde traga
> Me sacudo las manos
> ...
> Mirando el Rhin pensando en el Rímac (2010, 47-48).

Aunque parecen inmediatos, los paisajes y los castillos aparecen tras la ventana. Su movimiento sucesivo es el del tren. Pero en la poeta, el río del exterior es equivalente a otro río, mental y pasado. La convivencia entre tiempos se vuelve en convivencia entre lugares. La memoria se muestra como consustancial al viaje, gracias a él es que vuelve y gracias a él es que también escapa. Para que eso suceda, la memoria sólo puede hacerlo convertida en imagen dentro

de un marco: fotografías de un álbum o paisajes detrás de la ventana.

El tren es un vehículo de la migrante, una máquina de la modernidad y la metáfora del poema. Crisólogo es una extranjera que viaja a Moscú mientras recuerda su infancia en Lima. Ante el verdor terrible que se mete por las ventanas del tren –resulta llamativo que no aparezcan las grandes ciudades europeas sino su naturaleza–, Lima se asocia con el desierto y el polvo. Un lugar y otro son igualmente ajenos a la voz del poema, porque ella finalmente está atada a la vista, no a la voz:

> un origen demasiado arraigado en mis ojos
> este excesivo sueño
> que el desierto ha dejado
> como un tapiz de ahogadas voces
> en mi lengua
> hasta que respirar
> se hace en viajes
> cada vez más cortos (2010, 11).

Detrás de las ventanas del tren, la voz de la poeta aparece mediada por el espacio íntimo de la cabina, pero siempre desconectada de él. La heterogeneidad histórica de la mujer limeña, urbana pero con raíces en los sitios rurales del Perú, se configura en la sucesión de imágenes y voces, no así en la aprehensión de una experiencia vivida. Los sucesos aparecen mediante imágenes-memoria que acendran los afectos más que las imágenes nítidas. Aunque sostiene que su

origen se arraiga en los ojos, la voz de Crisólogo es una que sucede en los registros de la memoria, en los sentidos mediados por ella. La memoria de la infancia sobrevive a las repeticiones del paisaje sin fundirse porque la poeta es una migrante que existe en la tensión entre una y otro.

Lucía Pi Cholula: imagen e historia

El poema se titula "Tres niñas juegan en el pasto". Lo acompaña una foto en la que observamos, coherentemente, a tres niñas que juegan en el pasto de las Islas de la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México. Las niñas dibujan entre sí un triángulo inestable, pues se adivina a pesar de la foto, el movimiento del juego. Al fondo, detrás de uno de los vértices, se asoma una cabeza de piedra que sobresale a un cubo, presuntamente de madera. Se trata de la escultura que en honor del expresidente Miguel Alemán presidía a un costado de la rectoría de la Universidad. La foto es de marzo del 61, entre el 14 de agosto de 1960, cuando fue dinamitada por primera vez y enrejada para protegerla, y el 16 junio de 1966, cuando fue decapitada por otra carga de dinamita. El poema es de Lucía Pi Cholula (México, 1987) y fue publicado en la revista *Nexos*. La niña del centro, que está a punto de hacer una pirueta, es la madre de la autora.

En la nota que acompaña al poema, escribe la autora: "Una niña a punto de arrojarse sobre el pasto es tan solo un

intervalo –capturado por la cámara– de un espacio colmado de tiempo" (Pi Cholula 2023). El poema explora tanto el espacio como el tiempo que lo colma mediante superposiciones y operaciones de montaje. Este es definido por Georges Didi-Huberman como "un modo de desplegar visualmente las discontinuidades del tiempo presentes en toda secuencia de la historia" (2013, 430). En este caso, no se trata solo de imágenes visuales, sino de un tejido distinto entre imágenes mentales, recortes de historia y la polaroid descrita.

El poema avanza conforme la voz alterna entre descripciones de la fotografía y versos que aluden al movimiento estudiantil de 1968. El nexo entre ello es el espacio habitado por la historia. El mismo pasto en el que juegan las niñas será dos años después invadido por los militares en la refriega. Cito el inicio del poema:

> Tres niñas hacen piruetas en el pasto
> a un costado de la Torre de Rectoría.
> Llevan moños en la cabeza, zapatos blancos.
> Después del juego beberán agua,
> se acostarán panza arriba y cerrarán los ojos.
> Una hormiga surcará holanes de colores
> y la tierra sentirá el peso de sus cuerpos.
>
> Una fotografía es un documento que se pliega a los contornos del domingo.
>
> 18 de septiembre de 1968
> Rodean Ciudad Universitaria tanques y camiones:

> la piedra volcánica sentirá el peso de diez mil armas con sus hombres (Pi Cholula 2023).

Entre la memoria familiar depositada en la fotografía y la memoria colectiva depositada en textos noticiosos, destacan frases que reflexionan sobre la condición documental de la primera. En otro de los versos dice "Esta fotografía es un documento de lo que está por venir". Ajena a toda posible inmanencia, la imagen es documento del tiempo pasado y del futuro, a condición de que sea percibida en otro tiempo. La imagen es un resto del tiempo en el que este aparece como un destello del porvenir.

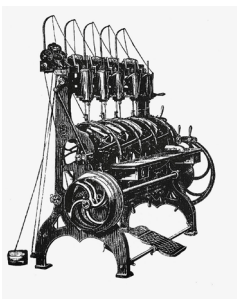
Ante la fotografía el poema es un acto de imaginación, tal como la define Yébenes: el "modo social e históricamente situado de «enmarcar, conectar y cortar» las imágenes, o las formas sensibles de aparición de las cosas, de un modo y otro. Estos modos de imaginar se transmiten socialmente, pero cada cuerpo, a partir de esos modos, registra desde su ángulo y su trayectoria concreta sus interacciones con el mundo exterior" (2024, 53). El poema imagina el pasado, el futuro, los cuerpos de las niñas y los sucesos del movimiento estudiantil. Es a través de la imagen/imaginación que el cuerpo de la madre, que murió hace muchos años, adquiere la presencia de los objetos que dejó atrás. La fotografía pierde su condición de documento y se convierte en un cuerpo que refiere a otros cuerpos, mediante la interferencia con el poema.

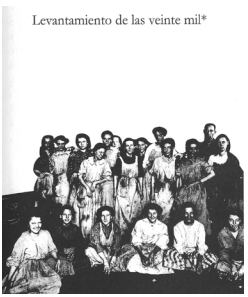
En dos momentos la voz lírica rompe con la forma descriptiva de la fotografía y referencial de la historia. En ambos toma la forma apostrófica para dirigirse a la niña-madre, en la primera, se sirve de la alusión a León Felipe y se sirve de una cita de su poema "Como tú" para construir el paralelo niña-piedra-Ciudad. Este paralelo sirve para conjuntar en tres planos la historia como el devenir de los sucesos que se resienten en los cuerpos. La violencia de estado y la muerte son momentos de la historia que se aparejan en la fotografía. Al final, queda como memoria de ambos la posibilidad de la emancipación individual y colectiva. En los versos "Tres niñas juegan a un costado de Rectoría. / Tres niñas quieren romper el orden. / Van a volar." se reivindica la posibilidad de libertad que encarna, mediante la imaginación poética, en los cuerpos de las niñas. La imagen cobra vida al dislocarse en la posibilidad que se abre en el tiempo. El anacronismo de la imagen la sitúa en la historia como herida.

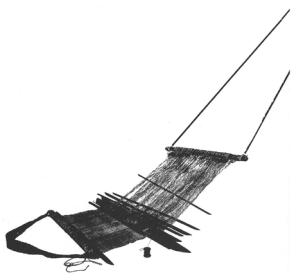
Victoria Guerrero Peirano: memoria textil/textual

El libro incluye tres imágenes blanco y negro. La primera es un fotograbado del siglo XIX en el que se presenta una máquina Singer de hilado; la segunda es una fotografía tratada a partir de una de principios del siglo XX en la que se observa un grupo de obreras posando, en lo que supone es un documento sobre las obreras textiles de la fábrica Trian-

gle Shirtwaist; la tercera es una fotografía en contraste de un telar de cintura mesoamericano, asociado con la *kallwa* o telar de cintura quechua. Las imágenes dialogan con los poemas de tal modo que sirven como marco interpretativo de estos. A lo largo de los poemas se insiste en la misma metáfora que une la labor textil, históricamente feminizada, con la escritura poética y la labor intelectual precaria que realiza la escritora. Las imágenes tienen un valor indicial, su presencia muestra una relación entre técnica y tiempo. De la máquina industrial a la prehispánica, de la máquina aislada a las trabajadoras reunidas.







Figs 1.1, 1.2 y 1.3. Páginas 5, 23 y 35 de *Diario de una costurera*.

El libro es la tercera edición de *Diario de una costurera proletaria* de Victoria Guerrero Peirano (Lima, 1971). La autora asegura que "siempre [lo] concebí en formato artesanal y como un *work in progress*. Por eso, cada cierto tiempo, hay una nueva edición". Conforme se publicaban nuevas ediciones (la primera es de 2013, la segunda de 2018), ha incluido nuevos poemas y las imágenes mencionadas. El libro se puede dividir en tres partes claramente. La primera es un conjunto de poemas que también podría leerse como uno solo, que es homónimo del libro. La segunda parte es un conjunto de poemas titulado "Levantamiento de las veinte mil", al que antecede la fotografía de las mujeres y que "se refieren a la huelga textil realizada en Nueva York en 1909" (Guerrero Peirano 2021, 24). El tercero es un último poema elaborado mediante montaje de citas de testimonios de víctimas de esterilización forzada llevada cabo durante el gobierno de Alberto Fujimori.

Las tres secciones están unidas por la asociación textil/texto con los cuerpos y labores de las mujeres. Así, coser e hilar se vuelven iteraciones de la historia sobre los cuerpos. En el poema "Mantel", el único de la primera sección que posee título, la voz poética habla de la madre y de sí misma mediante oposiciones. La madre tejía, la hija nunca aprendió a coser; la madre trabajaba con las manos, la hija pertenece al cognitariado.

> Ella seguía siendo diferente a las otras:
> Trabajaba de día
> Bordaba los fines de semana
> Y no soportaba demasiado estar en casa
> Yo nunca la entendí (2021, 19).

El mantel es un objeto mediador entre tiempos y actividades. Primero es el objeto en el que la madre afirma la individualidad que el trabajo alienado le arrebata. Como se trata de una labor históricamente asociada con el hogar y la feminización de la reproducción social, es también un objeto del que la hija quiere tomar distancia. Por ello, el mantel es también el objeto que las separa.

> El mantel permanece guardado en el cajón de la cocina
> Yo me llené de diplomas
> Y no sé bordar
>
> Muchas veces he pensado en lanzarme por la ventana
> Pero me pongo a escribir o a cortar papel y se me olvida (2021, 20-21).

El mantel se refuncionaliza como símbolo dentro del poema. Deja de ser un objeto para convertirse en un texto hecho de textil, un significante en el que se deposita la relación entre madre e hija, así como la sustitución de actividades intelectuales por fabriles. Aunque con un tono más amargo, el poema de Guerrero Peirano recuerda el famoso poema "Dig" de Seamus Heaney en el que el poeta cuenta la historia de sus padres y abuelos como agricultores de papas en com-

paración con él, que aunque no sabe sembrar, puede cavar la tierra con la punta de la pluma (Heaney 2015). El poema se complementa con el primero de la serie en el que, paradójico comienzo, la voz lírica sustituye la palabra por el hilo:

> Dejo la palabra La olvido
> Ensarto hilos rojos negros azules fucsias verdes
> Harta ya de los Concursos Públicos para Plazas Docentes
> Empecé a bordar cada prenda de mi ropero (7).

Estos poemas, enmarcados por las imágenes a la manera en la que las ventanas del tren enmarcaban la memoria en el libro de Crisólogo, crean una forma en la que la historia aparece como acumulación y rasgadura. Las violencias se van acumulando en el tiempo, sin un orden o secuencia clara. Los cuerpos de las mujeres a lo largo del tiempo resisten, sobreviven pero se confrontan con la textualidad como posibilidad negada:

> Esa que nubla mis sueños
> Esa cuyos encajes quedan atrapados en mi garganta
>
> Fábricas de sonidos
> Fábricas de mujeres mudas
> Fábricas de miradas
>
> Desde que sale el sol hasta que llego a casa
>
> Llevo esa palabra dentro
>
> Y si la poesía hablara

¿qué sería? ¿cómo?
¿Podría decir su rabia? (30).

Dentro de la fábrica, las mujeres son convertidas en imagen que en su silencio se opone a la voz. La poesía, fundamentalmente voz, está también en silencio. El silencio de las imágenes habla mediante los signos dispuestos en el texto/textil. La operación que Guerrero Peirano realiza sobre la forma poética permite identificar la violencia de la historia sobre los cuerpos al tiempo que crea una manera, no menos quebrada, de la poesía.

Sara Uribe: acumulación y memoria

Sara Uribe (Querétaro, 1978) es bien conocida como poeta por su largo poema dramático *Antígona González* en el que mediante procedimientos conceptuales de apropiación y montaje hilvana textos críticos sobre las representaciones de Antígona en América Latina, fragmentos de nota roja sobre la violencia en México en 2012 resguardados en el blog *Menos días aquí* y otros textos de Yourcenar, Zambrano, Butler. La poesía de Uribe en general se caracteriza por el uso de estos procedimientos de índole conceptualista para la confección de obras que se valen del cuestionamiento sobre la autoría literaria; más general todavía es la presencia de elementos dialógicos –de los que el apropiacionismo es una parte apenas– en su obra: voces, textos, fragmentos, evocaciones (Cruz Arzabal, 2026).

En la edición colombiana de *Antígona González*, Uribe incluyó tres poemas más. Dos inéditos y uno previamente publicado en *Condolerse* (Aguilar Gil et al. 2015), libro colectivo que acompañó la reedición de *Dolerse* (2015) de Cristina Rivera Garza, a manera de respuesta. Los tres textos pueden leerse como poemas, aunque su carácter es más bien híbrido pues se vale de procedimientos semejantes a los de otros libros.

Los inéditos se titulan, ambos, "Autopartes", pues en realidad forman parte de una colección. Ambos están elaborados mediante recolección y yuxtaposición de textos de nota roja. La explicación de la autora en las notas es muy clara:

> La alegoría de las autopartes refería a la naturaleza de los yonques: sitios de acumulación incontable de fragmentos. Lugares donde se hace acopio de múltiples partes de automóviles que alguna vez formaron un todo integral que yace desarticulado y aglomerado en la periferia de las ciudades. La nota roja es un yonque lingüístico en el que se van amontonando todas las palabras que enuncian las muertes violentas que acontecen día a día en México (Uribe 2023, 146-47).

Resulta llamativa una contradicción. Aunque los textos exponen el aumento de la violencia del crimen organizado y el estado, el fondo del problema es un asunto textual. La forma de los poemas apunta a esto y a los formatos en los que se acumula la textualidad de la violencia, la nota roja. Esto resulta notable porque los poemas no pretenden problematizar la experiencia que conduce a la instauración de hábi-

tos nuevos, sino a la memoria textual que se acumula mediante imágenes, textuales y visuales. Ambos poemas se mueven entre la repetición y el montaje lineal. Por ejemplo, en uno de los poemas:

> Se trata de una camisa negra y una pelea de gallos y una maquiladora. Se trata de un vendedor de hot dogs sobre la avenida Dostoievski. Se trata de tomar nota de lo ocurrido. Se trata de 22 huesos aunque podría tratarse de más. Se trata de tomar nota. Se trata del cuerpo de la víctima. San Felipe del Real. Tenochtitlán. Un block de concreto. Esta página pudo haber sido movida o eliminada completamente (128).

Entre la acumulación de sucesos de la nota roja, destacan las frases alusivas al medio de publicación. La nota roja no es solamente un género discursivo del periodismo moderno sino una forma textual que sucede en un medio digital. Lo primero se indica en la frase "Se trata de tomar nota de lo ocurrido"; lo segundo, en "Esta página pudo haber sido movida o eliminada completamente". Para Uribe, la relación entre escritura y violencia es de orden alegórico. Es inevitable reconocer el paralelo entre los desaparecidos por el crimen y la página ausente. Ante esto, apunto la contradicción en la que al dotar de visibilidad a las víctimas se les aliena dentro del medio textual del que se recuperan sus historias. Lo fundamental en los poemas de Uribe no es tanto el contenido como la forma en la que se presenta: "repetición, como *loop*, como rotura del lenguaje en correlato de la dis-

locación de la realidad... el uso del anacoluto, es decir, la incompletitud" (147-148).

A diferencia de lo hecho en *Antígona González*, en "Autopartes" las menciones a nombres de víctimas son escasas. No es que estas adquieran una dimensión mitologizada ni tampoco que el mito opere como alegoría que reenmarque la lectura de los nombres. El retrato expuesto es el de un procedimiento, es la violencia como yuxtaposición de sucesos en una lengua quebrada. Mediante la repetición aparece la rasgadura de la violencia, no se nombra el trauma sino que se despliega en la sintaxis. El ritmo es simultáneamente repetido y reticente.

En el escrito "¿Así que esto era la guerra?" Uribe vuelve a los procedimientos desapropiacionistas, pero con variaciones relevantes. El texto está dividido en treinta y nueve fragmentos numerados; de estos, veintiuno provienen de fuentes identificadas en notas. Toda la obra gira en torno de una alegoría conceptualista –que funciona como principio aglutinador y como marco de sentido de la obra (Place y Fitterman 2009)–: son 39 fragmentos porque el texto responde a la nota publicada en el periódico, citada y consignada en las notas, titulada "No se demolerán 39 casas de familias desaparecidas en Coahuila: gobierno".

Desde el primer fragmento el texto se propone como un símbolo paralelo a las casas: "uno este texto será derruido" (111), esto se repetirá en otros fragmentos semejantes:

"siete este texto será destruido por la intemperie" (112), mientras progresa en la identificación entre uno y otro:

> once algo está siendo derribado en este instante
> un texto / un cuerpo /una casa / una calle/ una ciudad (114).

Todavía más. El texto incluye fragmentos de una nota sobre la obra *La promesa* de Teresa Margolles, elaborada para el Museo universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM en 2012. Para esta, la artista eligió una casa de interés social en Ciudad Juárez abandonada por sus dueños originales, quienes huyeron de la violencia de esos años. Tras ser demolida, los escombros de la casa fueron trasladados al museo, durante seis meses hasta construir con ellos un muro de un metro de alto que cruza la sala de exposición, vacía en el resto. Durante el tiempo de exposición, diariamente se realiza un performance de una hora en el que los asistentes tocan el muro para desbastarlo. La casa, reconstruida como muro de escombros es finalmente convertida de nuevo en tierra solitaria. Para Margolles, una parte central de la obra es que se activa mediante la participación de voluntarios durante los performances, pues esto la dota de una cualidad colectiva que la pura imagen de la ruina no necesariamente posee. Gracias a ello, la imagen se materializa pues "lo que aparentemente es una abstracción y algo sólido e inamovible se convierte en algo delicado cuando empieza a ser tocado, raspado y a revelar

su historia" (Margolles, Reguillo Cruz, y Rodríguez P. 2012, 20).

Es posible leer el texto de Uribe como una écfrasis de la pieza de Margolles. Mientras que la pieza de Margolles es una obra de sitio que conecta la sala del museo con Ciudad Juárez, la obra de Uribe desplaza la referencia a las casas de Coahuila. La desidentificación entre los lugares contrasta con la identificación de los materiales. Una casa derruida tras el abandono se opone a una casa a punto de serlo por la misma razón; el texto, elaborado mediante fragmentos, ruinas de textos, enlaza ambas bajo la sombra de la destrucción. Un texto hecho de fragmentos y repeticiones de fuentes, ofrece una mirada, a veces alegórica a veces referencial, a las consecuencias de la violencia en México, pero esta no aparece como un retrato espectacularizado al modo de la nota roja. En la obra de Margolles, la violencia está mediada por la estética, sin duda, pero no solo para evocar una imagen-memoria sino para desplegar el tiempo sobre los materiales, para hacer de ellos una forma material del tiempo histórico en que habitamos; en la obra de Uribe, no se representa la violencia sino que se exponen las consecuencias de la guerra, es decir, se despliega la historicidad de las ruinas antes que la forma visible de estas. La guerra es un gran hueco en cuyas orillas se asoman las voces y los personajes recogidos por el texto.

Según una cita incluida en el texto de Uribe, "Margolles recurrió a la casa como una metáfora del cuerpo

humano / bajo esta dinámica fue deconstruyendo sus partes durante 11 días de trabajo / como si fuera la disección de las diferentes extremidades de un cadáver" (122). El texto responde a esta metáfora creando una alegoría en la que se identifica con la casa. Una casa vuelta ruinas reunidas para re-emplazarse como un muro de lamentos al que responde un texto confeccionado con fragmentos reunidos para ofrecerse como contraimagen.

En *Antígona González*, Uribe crea sutilmente una metáfora mediante la repetición y yuxtaposición de dos elementos: el vaso y la ausencia de Tadeo, su hermano, a lo largo de versos que insisten en la misma imagen poética: "Un vaso roto ya no es un vaso. Eso pensé. Eso les dije" (16), "Un vaso roto. Algo que ya no está, que ya no existe. / Que se halla en paradero ignorado, sin que se sepa si vive. Sin que se sepa" (18), cuando Antígona sabe de la desaparición de Tadeo, para luego insistir en un fragmento tomado de *La tumba de Antígona* de María Zambrano

> En su sueño, para llegar a Tebas, la ciudad abismo, tenía que atravesar una estancia llena de grandes vasos de vidrio muy diáfanos que apenas se veían.
> Estaba obligada a pasar entre ellos sin quebrar ninguno, sin hacerlos temblar.
> : Y así lo hacía. Nunca quebró ningún vaso (29).

El vaso es un símbolo triple: del cuerpo de Tadeo, ausente en la fragmentación que no puede resolverse de nueva

cuenta en vaso; de la memoria de Tadeo que insiste en volver como las astillas del vaso y del poema como un elemento que contiene los fragmentos reunidos en una unidad significante. Del vaso-cuerpo a la casa-cuerpo, al vaso-texto y la casa-texto, la operación simbólica se repite en la posibilidad de escribir a partir de los restos textuales de la memoria. A diferencia del vaso que no puede rehacerse, la casa de Margolles se vuelve a construir pero lo hace en otra forma, una forma menos habitable pero no menos hospitalaria para los recuerdos que convoca. El texto de Uribe trae los fragmentos textuales para edificar con ellos un espacio en el que habita la memoria.

Mario Montalbetti: memoria contra la imagen

De acuerdo con Astrid Erll, una de las formas que toma la memoria en la literatura son las referencias intertextuales (2011, 68). Estas son la manifestación concreta y trazable del archivo de los textos literarios dentro de otros. La literatura en tanto abstracción que supone un conjunto dispar de obras específicas encuentra uno de sus asideros en las relaciones que sostienen las obras entre sí mediante alusiones, repeticiones, fórmulas, paráfrasis, etcétera.

La memoria colectiva también existe, sobra escribirlo, en los demás medios en los que los resguardamos las rememoraciones. Las obras elaboradas en otros medios además de lo textual, como la pintura, la música, las artes escéni-

cas, forman parte de aquella tanto o más. En este sentido, resulta claro que, por ejemplo, la referencia a una escultura sería también una forma de la memoria en la literatura. Aunque en este caso, no se trate de la memoria como intertextualidad verbal sino como intertextualidad entre medios, o écfrasis (Plett 1991).

La memoria se despliega y se elabora en sucesivas intervenciones. Se toma un elemento que se repite en otra forma o bien aparece algo en una obra que muestra la supervivencia de otra. En una y otra aparece la imagen-memoria "como una impresión [que] se transfiere del registro de la experiencia al del significado" (Yébenes Escardó 2024, 113). Algunos poemas intentan dar cuenta del registro de la experiencia al volver a ella a manera de relato, mientras que otros lo hacen tratando de reproducirla mediante la contemplación, aunque sea mediada, de lo vivido.

El poema "Archaischer Torso Apollos" ("Torso arcaico de Apolo") de Rainer Maria Rilke (Praga 1875-Montreux 1926) es probablemente uno de los más conocidos de su autor. Se trata de un poema ecfrástico, ejemplo de los poemas dedicados a objetos conocidos como *Dinggedicht* (Duhamel 1990), en el que Rilke desdibuja el binarismo entre objeto y sujeto, al mismo tiempo que se coloca bajo la llamada de Apolo –a pesar de que el torso no está claramente dedicado al dios, además de que proviene del periodo clásico (Rilke 2017, 19, n. del t.)– a quien no dota

de la cualidad luminosa y sapiencial asociada con el dios griego, sino de una fuerza animal y primitiva (Duhamel 1990, 22-23). Mario Montalbetti (Callao, 1953) retoma este poema para escribir su "Apolo Cupisnique", incluido en su libro homónimo.

La cultura cupisnique se situó en la zona norte del actual Perú entre el 1000 y el 200 a. de C., se distingue por su arte cerámica, puesto que es de las más antiguas manifestaciones de esta en lo que hoy es Perú. El poema realiza una doble operación a partir de sus referentes previos, de la memoria con la que está dialogando. La primera es la insistencia en el motivo de la falta de cabeza en las esculturas de las que se habla. Este motivo es fundamental en el poema de Rilke pues a partir de él, el sujeto poético define el poder de la escultura y su mirada: "No conocemos la cabeza donde / maduraron los ojos..." (Rilke 2016) y resulta también una constante en el de Montalbetti:

> Y sin cabeza humana
> sobre mis hombros
> la desaparición de la luz es
> cómo decirlo
> sin ojos sin siquiera cuencas
> para mis ojos
> la desaparición de la luz es
> perfectamente exterior (Montalbetti 2013, 295).

La segunda operación es obvia: la nueva localización e identidad concedida al mismo dios. No es posible saber por ahora

si Montalbetti se refiere a una escultura cupisnique específicamente sin cabeza, sin embargo, poco importa para la lectura del poema si esta es directamente referencial o no. Así como Rilke interpreta deliberadamente una escultura clásica como Apolo, Montalbetti sitúa su referencia –la imagen-memoria con la que labora– en el Norte peruano. No se trata, pues, de imágenes provenientes totalmente de la experiencia vivida sino de la experiencia significada. Apolo ha realizado un largo viaje que le permite cargar con lo que representa al mismo tiempo que interfiere con los sitios nuevos en los que se encuentra.

Hay otra capa de sentido que se suma a esta. En uno de sus ensayos, dedicado al poema "El más crudo invierno" de Blanca Varela, Montalbetti insiste en señalar el valor que posee el motivo de la cabeza en el poema, especialmente los versos que dicen "mi cabeza dentro de otra cabeza / y más adentro aún / la no mía cabeza" (2016, 12) pues en ellos identifica un procedimiento relevantísimo en el poema de Varela, y para lo que importa, en el resto del lenguaje poético, la agramaticalidad como negación de la ley gramatical, más que como error. En "la no mía cabeza" Montalbetti lee lo mismo una agramaticalidad producida por la primacía del sonido sobre el sentido que la posibilidad de romper con la ley: la anomia, la negación del *nomos*. Además, incluye los primeros versos del "Torso arcaico de Apolo" de Rilke, pero no para explicarlos sino sólo dispuestos antes del párrafo en una operación que recuerda al mon-

taje de semejantes. ¿Qué es lo que une el poema de Rilke con el de Varela con el Montalbetti? Lo usual sería escribir que la repetición de un motivo indica la continuidad de un símbolo en la cultura, sin embargo, este símbolo, si existe, es lo menos relevante. Sostiene Montalbetti que en el verso de Varela hay lenguaje, pero "que es un lenguaje que no se somete a las leyes por las que habitualmente reconocemos a los lenguajes. Es *puro* lenguaje" (2016, 10); la cabeza que une los tres poemas es también lenguaje. Y por ello, es semejante por su cualidad lingüística.

A propósito de la obra poética y teórica de Montalbetti, José Ignacio Padilla escribe que "lenguaje es nada que lleva a cabo nada, está poblado de ausencias, se resiste a significar, se derrite sobre las cosas. El lenguaje, nos repite Montalbetti, es algo con lo que hacemos muchas cosas" (2014, 31). Lo que une un Apolo con otro es la posibilidad de nombrarlo como tal mediante el poema. No importa si el torso griego es de cualquier joven, no importa si el torso cupisnique no existe, lo importante es que el lenguaje permite establecer una relación entre ambos. Al hacerlo, el lenguaje insiste sobre una pregunta que atañe al lenguaje: ¿es producto o suplemento del cuerpo? Así como el Apolo de Rilke llama la atención hacia su sexo que conduce la mirada del observador: "ni las ingles / dirigirían, con callada curva, / una sonrisa al centro de su sexo" (Rilke 2016), con lo que el poema desmonta el binomio objeto/

sujeto; así el de Montalbetti repara en el binomio mente/cuerpo: "Esta vez que hago ruido / ruido abominable salaz / con mis caderas / soy menos temible" (2013, 295-96).

Me interesa insistir en esta oposición porque confiere un sentido crítico a la obra de Montalbetti. El Apolo cupisnique es carnal como el griego, pero a diferencia de este, que con su luminosa carnalidad le otorga sentido al oráculo que le dice al observador al final ("Cambia tu vida"), es un dios solitario que habla en primera persona. La imagen-memoria de Rilke que arrastra consigo afectos es convertida por Montalbetti en signo contingente. El poeta peruano desmonta el aura trascendental del dios griego y lo hace una pieza de cerámica sin cabeza.

Para José Ignacio Padilla, una de las claves del libro es la pregunta que se repite en otro de los poemas "¿Por qué hay peruanos en lugar de no haber peruanos?". Esta pregunta es al mismo tiempo arbitraria y fundamental. Lo es porque es la pregunta por el lenguaje arrojada con las herramientas del lenguaje poético. Es la pregunta por la esencia convertida en pregunta por la significación –o como lo plantearía Maurizio Ferraris, una duda de orden epistemológico más que ontológico– (2023, 121-22, 272). Para Montalbetti las imágenes son el elemento de la cultura que resulta más inmediatamente consumible, que por ser más accesible en nuestra cultura imagocéntrica es más fácilmente adaptable a la circulación. De esa misma reti-

cencia a las imágenes se debe también el rechazo que ha manifestado numerosas veces contra la novela (contemporánea) como un relato que es puro contenido comunicable. Un relato nómico que indica el sentido y las reglas. El trayecto que va del Apolo griego al Apolo cupisnique es el que va de la observación delicada de la imagen en ruinas a la enunciación de las ruinas del lenguaje.

Por su desconfianza ante las imágenes reproducibles, Montalbetti ha privilegiado lo que llama "la ceguera del poema". Esta consiste en que el poema, al menos el tipo de poemas que le interesan, no se hace mediante imágenes de ningún tipo. No entrega imágenes que sean fácilmente convertibles en monedas de cambio para la interpretación. El poeta y lingüista peruano no interpreta sino que expone. Su poética es una respuesta a la pregunta que él mismo plantea: "¿Es posible enfrentarse al poema en términos semejantes –sin interpretarlo sino indagándolo, discutiéndolo, recorriendo con él, y en cierta dirección, el lenguaje mismo en el que fue creado? ¿Es posible renunciar a la importancia del resto inexpresable, incanjeable del poema?" (2016, 1).

El poeta no explica ni interpreta la ausencia de la cabeza en la imagen del Apolo griego. No explica que la ausencia sea símbolo o signo de nada, la ruina es materia pura, libre de sentido que implica al observador, más como escucha que como arqueólogo. Por ello, la respuesta a la ausencia de la cabeza es el lenguaje. El Apolo cupisnique posee sobre todo lenguaje, habla de su propio resto y habla para mostrar

lo que no puede ser explicado. No escribe para registrar emociones o para producir una imagen-memoria, sino para escapar de ellas. Desea un signo que en su autorreferencialidad pueda emanciparse de la mirada para convertirse en escucha. Sostiene Julio Prieto que

> El poema, propone Montalbetti, es un modo de pensar la relación con el otro y con lo otro que no pasa por su sujeción en el dominio de la visión, sino por la potencia emancipadora de la 'ceguera' –por lo que implica exponerse, diríamos con Lévinas, a la demanda de una inmanencia infinita: a lo infinitamente 'invisible' del rostro del otro (2019, 51).

La cabeza de Apolo es ese resto invisible que no puede ser reducido en la repetición, precisamente porque su ausencia lo devuelve al otro fundamental.

Referencias

Aguilar Gil, Yásnaya Elena, Marina Azahua, Amaranta Caballero Prado, Eugenio Tisselli, Elda Cantú, Roberto Cruz Arzabal, Irmgard Emmelhainz, et al. 2015. *Con/dolerse*. Editado por Saúl Hernández. Ciudad de México: Surplus Ediciones.

Coccia, Emanuele. 2011. *La vida sensible*. Traducido por María Teresa D'Meza. Buenos Aires: Marea.

Cornejo Polar, Antonio. 1996. "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno". *Revista Iberoamericana*, No. 176-177, 837-44.

Crisólogo, Roxana. 2010. *Trenes*. Ciudad de México: El Billar de Lucrecia-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Cruz Arzabal, Roberto. 2026. "On the Outskirts of Literature: The Dialogic and Critical Poetics of Sara Uribe". En *The Routledge Companion to Twenty-First Century Latin American Poetry*, editado por Ben Bollig y Jorge J. Locane. London: Routledge.

Derrida, Jacques. 1986. *De la gramatologia*. Traducido por Óscar Del Barco, Conrado Ceretti, y Ricardo Potschart. México: Siglo xxi.

———. 1989. *Márgenes de la filosofía*. Traducido por Carmen González Marín. Madrid: Cátedra.

Díaz Choza, Mateo. 2022. *El poema es una cosa que circula. 8 ensayos para discutir la producción poética en el Perú*. Colección Magnitudes. Lima: La Balanza Taller Editorial.

Didi-Huberman, Georges. 2013. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducido por Juan A Calatrava. Madrid: Abada.

Duhamel, Roland. 1990. "Rilkes Gedicht „Archaischer Torso Apollos"". *Zeitschrift für Germanistik* 11 (1): 21-25.

Erll, Astrid. 2011. *Memory in Culture*. Palgrave Macmillan Memory Studies. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Ferraris, Maurizio. 2023. *Documentalidad: por qué es necesario dejar huellas*. Traducido por J. H. Marcelo, Paloma Vicente Moraleja, y Maximiliano Hernández Marcos. Documentación, gestión de la información y el conocimiento (Trea). Gijón: Ediciones Trea.

Guerrero Peirano, Victoria. 2021. *Diario de una costurera proletaria*. Lima: Máquina Purísima.

Heaney, Seamus. 2015. *Obra reunida*. Traducido por Pura López Colomé. Ciudad de México: Ediciones Trilce.

Margolles, Teresa, Rossana Reguillo Cruz, y María Inés Rodríguez P. 2012. *La promesa: Teresa Margolles*. Editado por Ana Laura Cué Vega y Carlos Noriega Jiménez. México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México.

Masiello, Francine. 2013. *El cuerpo de la voz: poesía, ética y cultura*. Ensayos críticos 55. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo-Universidad Nacional de Rosario.

Montalbetti, Mario. 2013. *Lejos de mí decirles. Poesía reunida (1978-2016)*. México: Aldus, Secretaría de Cultura del Estado de Colima.

———. 2016. *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*. Primera edición fce Perú. Sección de obras de Lengua y Estudios Literarios. Miraflores, Lima: Fondo de Cultura Económica.

Ong, Walter J. 1987. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducido por Angélica Scherp. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Padilla, José Ignacio. 2014. *El terreno en disputa es el lenguaje: ensayos sobre poesía latinoamericana*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

Peyrou, Mariano. 2020. *Tensión y sentido: una introducción a la poesía contemporánea*. Barcelona: Taurus.

Pi Cholula, Lucía. 2023. "Tres niñas juegan en el pasto". *Nexos*, el 15 de octubre de 2023. https://cultura.nexos.com.mx/tres-ninas-juegan-en-el-pasto/.

Place, Vanessa, y Robert Fitterman. 2009. *Notes on Conceptualisms*. Berkeley: Ugly Duckling Presse.

Plett, Heinrich F. 1991. "Intertextualities". En *Intertextuality*, editado por Heinrich F. Plett, 3–30. Berlín: De Gruyter.

Prieto, Julio. 2019. "La ceguera del poema: una lectura de Mario Montalbetti". *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought* 2 (2): 42–68.

Provencio, Pedro. 2017. *Un curso sobre verso libre*. Madrid: Libros de la resistencia.

Rascón, Cristina. 2024. "Territorio en movimiento: Trenes, de Roxana Crisólogo". En *De cuerpos y signos. Lecturas críticas sobre la poesía contemporánea de la región cultural andina*, editado por Roberto Cruz Arzabal, 88-105. Biblioteca Digital de Humanidades. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Rilke, Rainer Maria. 2016. "Torso arcaico de Apolo". el 7 de noviembre de 2016. https://www.zaidenwerg.com/torso-arcaico-de-apolo-rainer-maria-rilke/.

———. 2017. *Nuevos Poemas II*. Traducido por Federico Bermúdez Cañete. Madrid: Hiperión.

Uribe, Sara. 2023. *Antígona González seguido de otros poemas*. Bogotá: Himpar editores.

Yébenes Escardó, Zenia. 2024. *Hechos de tiempo*. Ciudad de México: Herder Editorial.

Índice

Introducción 9

El cronotopo de Mariátegui. Del lado de acá: México, clave del porvenir de la América india
Carlos García-Bedoya M. 31

Proceso literario y literaturas no-orgánicamente nacionales. Apuntes críticos sobre el proceso de la novela en América
Rodrigo García de la Sienra 55

Carlos Fuentes-Mario Vargas Llosa: Diálogos narrativos
Claire Sourp 87

La otra historia. Género, pasión y cognición en *Balún Canán* y *Ximena de dos caminos*
Yolanda Westphalen Rodríguez 115

El poema arqueológico: lo que la silva le hace al tiempo
Modesta Suárez 133

“Miríada de aves de plumaje eléctrico”: César Moro, la construcción de un *nosotros* en las revistas del periodo mexicano
Yanna Hadatty Mora 163

“Hablando un lenguaje de piedra / Al oído del viento”: representaciones en diálogo de México y Perú en la obra escrita de César Moro
Gaëlle Hourdin 189

***Los anteojos de azufre*: Moro y el anticipo de una estética rebelde entre Perú y México**
Nuria Cano Erazo 219

Confluencias de lo antagónico: Parasurrealismos indigenistas entre Perú y México, 1939
Andrea García Rodríguez 247

Supervivencia y repetición: formas de la memoria en la poesía reciente de México y Perú
Roberto Cruz Arzabal 273

Siendo rector de la Universidad Veracruzana
el doctor Martín Gerardo Aguilar Sánchez,
Arqueologías poéticas: México y Perú. Procesos literarios en contraste
coordinado por Rodrigo García de la Sienra y Roberto Cruz Arzabal,
fue impreso en la Ciudad de México por LECTORUM S.A. de C.V. en el mes de abril de 2026.
La edición fue impresa en papel Cultural ahuesado de 75 g.
En su composición se usaron tipos Gandhi Serif.
Cuidado de la edición: Rodrigo García de la Sienra.
Maquetación: Porfirio Castañeda Nevárez.

Al referirnos a México y Perú no sólo designamos las naciones conocidas con ese nombre desde el siglo XIX, sino también dos espacios que, durante el periodo colonial, fueron los principales y más antiguos virreinatos españoles en América. Ese punto común, junto con sus trayectorias históricas paralelas y sus marcadas diferencias culturales, convierte a ambas regiones en un campo privilegiado para el análisis comparativo.

Este libro propone leer los procesos literarios de México y Perú desde un comparatismo contrastivo que dialoga con la tradición crítica inaugurada por *La literatura latinoamericana como proceso*. A partir del estudio de autores, obras y problemas compartidos, los ensayos reunidos aquí examinan los encuentros y desencuentros entre dos de los núcleos socioculturales fundamentales de América Latina.

El resultado es una mirada renovada que permite comprender las relaciones, afinidades y tensiones que han dado forma a estas dos literaturas.

ISBN 978-968-9735-65-6





Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias
Universidad Veracruzana