



Hacia un estudio del "Indigenismo vanguardista": La poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de amat

Author(s): Cynthia Vich

Source: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 24, No. 47 (1998), pp. 187-205

Published by: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/4530973>

Accessed: 02-06-2016 11:02 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at
<http://about.jstor.org/terms>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*

**HACIA UN ESTUDIO DEL
“INDIGENISMO VANGUARDISTA”:
LA POESÍA DE ALEJANDRO PERALTA Y
CARLOS OQUENDO DE AMAT**

Cynthia Vich
Mount Holyoke College

El presente artículo busca continuar la línea de otros trabajos que han venido insistiendo en la necesidad de una comprensión más profunda de los espacios de coexistencia de las dos tendencias que demarcaron la producción literaria latinoamericana durante los años 20: el indigenismo y la vanguardia.¹ Específicamente, lo que me interesa es esclarecer el hasta ahora poco conocido concepto de “indigenismo vanguardista”² apoyándome textualmente en las poéticas de los peruanos Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat. En el caso de ambos, la metáfora es el eje integrador que define los términos en los que se desarrolla esta categoría estética.

Consecuentemente, mi análisis partirá de las aproximaciones teóricas que sobre la metáfora desarrollaron algunos poetas vanguardistas hispanohablantes, para así proponer de qué manera la estética del “indigenismo vanguardista” fue la clave poética en la que se tradujo la experiencia de la modernización en la periferia andina durante este período. Como es bien conocido, en las culturas subalternas las prácticas textuales de resistencia no niegan la cultura dominante sino que se apropian de los códigos impuestos y transforman sus significados, recreándolos.³ En este caso específico, lo que se incorpora al registro regional (asociado al indigenismo) es el cosmopolitismo del vanguardismo internacional, creando así una estética tan particular como la que me propongo analizar.

Mi objetivo no es cotejar de manera mecánica la filiación –o filtración– indigenista o vanguardista en el caso de Peralta y de Oquendo de Amat, sino más bien determinar la categoría de “indigenismo vanguardista” como una negociación transculturadora –y lo digo de esta manera porque resulta generadora de un nuevo “fenómeno” diferenciado de la concepción tradicional de los dos siste-

mas que se disputaban la legitimidad en el campo cultural latinoamericano de los años veinte. Me propongo así abogar por la autonomía del "indigenismo vanguardista" como sistema literario (tal como ya lo han propuesto Beatriz González y Ricardo Kaliman⁴), ya que corresponde a un grado extremo de heterogeneidad que no es más que el resultado de la complejidad del discurso de la modernidad en el contexto de los márgenes. Asimismo, me interesa delimitar el carácter marcadamente experimental del "indigenismo vanguardista" –cuya flexibilidad aparece como rasgo esencial de su naturaleza inclusiva– y requiere que se le aproxime no únicamente desde un punto de vista contenidista, sino rescatando su correspondencia ideológica con los contenidos de este tipo que lo hicieron expresión legítima de un vanguardismo esencialmente latinoamericano.

Con tan sólo un año de diferencia en su fecha de publicación, *Ande* (1926) de Alejandro Peralta, y *5 metros de poemas* (1927) de Carlos Oquendo de Amat, pusieron a prueba la emergencia de un lenguaje distintivo que es el que me lleva a delinear las características de la categoría de "indigenismo vanguardista" y sus alcances creativos. Ante todo quiero aclarar que no pretendo hacer una lectura reduccionista de la producción poética de Peralta –de la que *Ande* es tan sólo una etapa singular, por cierto⁵– ni mucho menos de la de Oquendo, que acertadamente ha sido planteada desde diversas perspectivas dado el variado registro de su brevísima pero multifacética obra. Simplemente me limitaré a una lectura que se concentra en la valoración de la metáfora como el espacio de fusión de la técnica y los contenidos de ambos movimientos culturales, resultando en un producto fundamentalmente inédito.⁶

Desde hace un buen tiempo la crítica viene insistiendo en la especificidad del vanguardismo literario latinoamericano, sobre todo a partir de los planteamientos centrales que Nelson Osorio ha realizado sobre el tema.⁷ En esta misma línea se encuentra el trabajo de Beatriz González que cité anteriormente, y que a propósito de la poesía del venezolano Luis Barrios Cruz, ha estudiado cómo en América Latina el vanguardismo cayó en terreno fértil ya que se integró en una dirección que devino en la búsqueda de nuestras raíces antropológicas.⁸ Por su parte, y confirmando la deuda que esta línea de aproximación teórica tiene con los planteamientos de Angel Rama,⁹ Ana Pizarro ha rechazado el argumento de la dependencia cultural para el caso del vanguardismo latinoamericano, reconociéndolo como "un proceso de recepción en donde lo literario se construye a partir de la dinámica propia de nuestro desarrollo".¹⁰ Aquí convendría resaltar las connotaciones activas (creativas) de esta "recepción" de la que habla Pizarro para afirmar con ella que, asumiendo el espíritu revolucionario que constituía la bandera del vanguardismo, los latinoamericanos "apuntan a contenidos distintos en donde la técnicas originales implican la expresión

de una visión del mundo otra, de hecho mucho más ligada a la historia concreta de América Latina y a un modo de asumirla".¹¹ Tal es el caso de las poéticas que constituyen mi objeto de estudio.

Como es bien sabido, el vanguardismo artístico surgió como respuesta estética (tanto celebratoria como crítica) a un mundo nuevo marcado a la vez por el entusiasmo frente al desarrollo económico y tecnológico de occidente, como por sus consecuentes síntomas de decadencia puestos en evidencia principalmente en la experiencia de la primera guerra mundial. El desarrollo de las ideas relativas al ocaso de la hegemonía espiritual y cultural de Europa (y la consecuente emergencia de América Latina como espacio alternativo) desembocaron en una atmósfera social que fue la que algunos como Oswald Spengler o Waldo Frank propagaron en obras como *La decadencia de occidente* (1918-22) o *The Re-discovery of America* (1929), respectivamente.¹² Me refiero así a una vertiente de la cultura de la modernidad que si desde el punto de vista europeo buscó descubrir al "otro" primitivo como síntoma de la saturación del peso de occidente sobre sí mismo, en América Latina, por razones distintas (la movilidad social que reconfiguró el sistema de clases, la penetración del capital extranjero, el tránsito ideológico del anarquismo al socialismo, la migración interna y externa, etc.) se concentró en una preocupación por la "especificidad" cultural tanto a niveles nacionales como continentales. Paralelamente (y en esto la importancia de Mariátegui es fundamental), en América Latina la vanguardia asumió un propósito netamente revolucionario en el campo de lo político-ideológico, y en oposición a la deshistorizante vanguardia europea, de lo que se trataba era de un proyecto a la vez estético e ideológico. Por lo mismo, la confluencia entre vanguardia estética y vanguardia política constituyó el rasgo distintivo de una América Latina cuyo desarrollo artístico estaba ligado orgánicamente al proceso nacional y continental.¹³ Lo que se impuso entonces fue "una actitud coherente en donde las estructuras del lenguaje y del objeto estético dan cuenta, en la ruptura de un orden consolidado, de una cosmovisión que revisa en términos revolucionarios las instancias de la existencia y de la historia".¹⁴

Ahora bien, ¿cómo se tradujo todo esto en el plano de la modelación estética? Tal como lo ha afirmado Genara Pulido Tirado, en uno u otro lado del Atlántico los vanguardistas estaban convencidos que la aprehensión de ese mundo nuevo sólo podía darse tras la renovación del lenguaje, del lenguaje poético específicamente.¹⁵ Es por esta razón que la metáfora se convirtió en el eje de la estética vanguardista no sólo a nivel creativo sino también a nivel teórico, proponiéndose como el elemento clave para la autovaloración posicional del vanguardismo como una auténtica revolución frente a la tradición estética que decía romper.

Pulido Tirado realiza una detallada revisión de los planteamientos con los que figuras claves de la vanguardia española y lati-

noamericana construyeron la teoría de la nueva metáfora. Partiendo del principio que define a la metáfora como identificación de dos elementos en base a algún tipo de característica compartida por ambos (y, por lo tanto, traslación del significado de uno al otro), el resultado fue una tipología que clasificaba los distintos tipos de imagen (término que la autora usa indistintamente al de metáfora) de acuerdo a los programas estéticos de los manifiestos de las diferentes "escuelas".

Centrándose en los postulados de Gerardo Diego (para el creacionismo) y Jorge Luis Borges (para el ultraísmo), lo que muestra Pulido Tirado es que la transición de la metáfora "tradicional" a la "nueva" metáfora se realizó mediante la negación absoluta de los principios de la preceptiva normativa que había dominado la producción poética en español durante el siglo XIX, y que tenía como su paradigma regulador el *Arte de hablar en prosa y en verso* (1826) de J. Gómez Hermosilla. En contra de la visión completamente clasicista de la metáfora que promovía este tratado, los vanguardistas elaboraron la "imagen múltiple" (Diego) o la "metáfora excepcional" (Borges), que rompía con el principio básico de la necesaria "cercanía" entre los elementos comparados o identificados. A través de distintos procedimientos (utilización de un elemento no "conocido" por los lectores, semejanza difícil de descubrir, irrealismo, ausencia de "decoro", prolongación excesiva de las imágenes,¹⁶) los vanguardistas buscaban esconder el "nudo enlazador de ambos términos" para así, como decía Borges, ubicar a la metáfora "al margen de la intelectualización".¹⁷ Consecuentemente, esto servía para afirmar el carácter religioso y demiúrgico de la poesía que tenía el fabuloso poder de crear una realidad completamente nueva y desligada de la empírica. Así pues, esto no es más que el origen de lo que más tarde Breton y otros llamarían "la metáfora surrealista".

Resumiendo, los principios apenas expuestos marcaron la descalificación de la metáfora tradicional y definieron al nuevo tropo a partir de una lógica asociativa bastante hermética e imposible de traducir al esquema mental que presupone la prosa, construyendo así la base de un lenguaje al que consideraban como exclusivamente poético y al que defendieron a capa y espada los poetas del "arte nuevo". En este contexto se ubica el "indigenismo vanguardista" de Peralta y Oquendo de Amat. Al analizar el proceso de construcción metafórica de ambos (tanto a nivel parcial como en la arquitectura del poema) reconoceré en el "indigenismo vanguardista" una de las maneras específicas en que se desarrolló la nueva metáfora y, por necesaria extensión, la nueva concepción del quehacer poético.

I.

Uno de los lugares comunes de la crítica que se ha aproximado a *5 metros de poemas* es el que reconoce en la estructura simbólica

del poemario dos grandes temas que desde una determinada perspectiva han sido entendidos como elementos de una oposición sémica binaria: el campo y la ciudad.¹⁸ Como ya ha sido señalado, en la dicotomía entre ambos elementos también puede apreciarse la ampliación de la vieja oposición entre naturaleza y cultura, dos grandes temas de la lírica occidental.¹⁹ Sin embargo, si traducimos todo esto en términos del contexto histórico inmediato de la actividad poética de Oquendo de Amat (las transformaciones sociales del Perú de los años veinte) se puede llegar fácilmente a la dialéctica entre regionalismo y cosmopolitismo (o entre tradición y modernidad), que constituía uno de los ejes de la discusión intelectual sobre lo “nacional” en la época, y que marcaba algunas de las supuestas diferencias entre los indigenistas y los vanguardistas.

En *5 metros de poemas*, el sujeto poético es el observador y evaluador crítico de una realidad de modernización periférica que es la creadora de esos “tiempos culturales”²⁰ distintos que marcan el característico anacronismo interno de las sociedades latinoamericanas. Además, a lo largo de todo el poemario, vemos que este sujeto poético se muestra por lo general en la actitud de un migrante (en el sentido de su carácter observador y su no integración frente a lo que observa) que intenta resolver la tensión entre la nostalgia del intimismo regional y el entusiasmo por la aventura cosmopolita; entre el pasado –asociado al mundo andino mestizo o indígena– y el futuro, visto como la promesa del desarrollo occidental:

El paisaje salía de tu voz
y las nubes dormían en la yema de tus dedos

De tus ojos cintas de alegría colgaron
la mañana

Tus vestidos
encendieron las hojas de los árboles

En el tren lejano iba sentada
la nostalgia

Y el campo volteba la cara a la ciudad

(“Campo”)

Pero, ¿cómo se manifiesta todo esto en la creación de las metáforas, que como señalé anteriormente, constituyen la clave de esta poética? Uno de los dos elementos de otra de las oposiciones sémicas que se han reconocido en el poemario de Oquendo de Amat es el de “la amada” a la que el sujeto poético le dedica sus poemas. La identificación de esta figura femenina se realiza a través de la descripción de sus cualidades físicas y espirituales. Tenemos, por ejemplo, en el poema “aldeanita”: “ataré mi corazón / como una cinta a tus trenzas”. Esta metáfora muestra la presencia de una mujer amada

de la que el sujeto poético no quiere separarse. Si en base a lo anteriormente expuesto analizamos la construcción metafórica que liga simbólicamente el corazón del amante con la cinta de las trenzas de la amada, vemos que en este caso el campo semántico al que quiere aludir el sujeto poético con la imagen creada (nunca te olvidaré, mi amor siempre estará contigo, etc.) se forma en base a una identificación que aproxima dos elementos simbólicamente lejanos (“corazón” y “cinta”) cuyo “nudo enlazador” es difícil de entrever. Sin embargo, ante la imagen, el lector automáticamente construye en su imaginación una realidad visual alternativa, y en consecuencia la fuerza “poética” no se bloquea sino por el contrario, es mucho mayor.

Así, siguiendo lo propuesto por Raúl Bueno, el lector fácilmente visualiza el elemento de “interés textual” –la muchacha con los cabellos trenzados y con cintas– e imprime en esta referencialidad los sentimientos expresados por el sujeto lírico (el amor y la nostalgia, representados aquí por el corazón).²¹ Es decir, el eje metafórico se ubica en el elemento “nativista” a partir del cual se predicen los sentimientos del yo poético. Lo que además refuerza el componente ideológico “indigenista” de esta metáfora es el componente “a tus trenzas”, al ser un rasgo cultural que identifica la identidad social de la amada en base a uno de los estereotipos más reconocidos de la apariencia física de la mujer provinciana de procedencia andina.

En otros poemas, como “new york”, la figura femenina vuelve a aparecer:

Y la mañana
se va como una muchacha cualquiera
en las trenzas
lleva prendido un letrero

SE ALQUILA
ESTA MAÑANA

El texto del supuesto letrero se construye con una metáfora que cuantifica (o materializa) el tiempo, y alude así a un capitalismo que implanta la mercantilización de la naturaleza.²² Este fenómeno típico de la sociedad moderna ocurre (en el universo simbólico del poema) en el “espacio” de las trenzas de la muchacha campesina andina. De nuevo entonces, el medio natural (paisaje, región, población nativa) es la base del enunciado metafórico a partir del cual se elabora el término de comparación, que identificamos como el elemento modernizador o “vanguardista” (=la implantación sistema económico occidental).²³ Siendo ésta una de las maneras como se desarrolla la metáfora del “indigenismo vanguardista”, vemos

así cómo se ha traducido estéticamente la experiencia de la penetración de occidente y sus valores en el contexto regional campesino de los Andes.

Siguiendo con el tema de la mercantilización de la naturaleza realizada por la irrupción capitalista, quisiera detenerme en las metáforas de *5 metros de poemas* que llevan a términos poéticos esta significación. Por ejemplo, en "film de los paisajes" se firman cheques de cielo, en "réclam" el sol es un pasajero que lee la ciudad desde un tranvía, en "mar" el doctor Leclerk obsequia pastillas de mar, y en "yew york" el tiempo se ha convertido en dinero ("time is money"). Se propone entonces que la fuerza de la nueva ideología de la modernidad es tal, que logra alterar la identidad de los elementos naturales, cambiando su composición física u otorgándoles una personalidad distinta.

Sin embargo, todas estas metáforas se construyen a través de la magia creacionista de un sujeto poético que si bien se deslumbra ante el poder ilimitado de la cultura occidental y de sus íconos representativos, también se preocupa por rescatar el valor del ambiente rural y por esto le otorga a éste los mismos poderes demiúrgicos para transformar la realidad. Esto puede apreciarse notando cómo a partir de la libertad creadora de la técnica vanguardista, los elementos del paisaje rural también se transmutan y asumen nuevas funciones antes imprevistas: "u n n i ñ o e c h a e l a g u a d e s u m i r a d a / y en un rincón / LA LUNA CRECERA COMO UNA PLANTA" ("jardín"); "de tus cabellos saldrá agua dulce / y habrá voces de color en la luna" ("obsequio"); "El paisaje es de limón / y mi amada / quiere jugar al golf con él" ("film de los paisajes").

Vemos entonces cómo en la poética de *5 metros de poemas* los efectos del ilusionismo vanguardista no surgen únicamente a partir del contacto con los modernos objetos de la técnica, sino que aparecen gracias a la nueva relación del yo poético con su propio paisaje regional. En un poemario como éste, el fondo último del discurso está en la reflexión sobre el espacio local, sus habitantes y su naturaleza como elementos constitutivos de un todo integrado e indelible. Es en este sentido que pienso que debemos interpretar al "indigenismo vanguardista" como una reacción a la mirada que los consideraba "otros" en el sentido pasivo del término. Al apropiarse de la modernidad desde la perspectiva regional, lo que estaban haciendo estos poetas era afirmar su misma universalidad sin perder su regionalidad, mejor dicho, gracias a ella. De esta manera se subvertía la centralidad del discurso de la vanguardia europea y se aprovechaba el mito de la novedad y la juventud como valores máximos para justificar simbólicamente a América como el espacio vanguardista por excelencia.

En el caso de Oquendo de Amat, esta centralidad del sujeto y del espacio latinoamericano se enfatiza aún más a través de la pers-

pectiva irónica con la que el poeta se refiere al enfoque “primitivista” que tenía occidente frente a regiones como ésta. En el poema “amberes”, el poeta se burla de la ingenuidad de las expectativas de los habitantes de esta ciudad europea frente a la llegada de pasajeros americanos.²⁴

El cielo de pie con su gorrita a cuadros

espera

l

o

s

p

a

s

a

j

e

r

o

s

DE AMERICA

DE AMERICA

Las señoritas

con sus faldas plegadas de noticias

y sus ojos resceptivos de celuloide

Los curiosos leen en sus ojos paisajes de América

Y el puma abraza a los indios con sus botas

s u r t i d o r e s d e o r o

Por supuesto de sus labios

volará una cacatúa

Pero Oquendo de Amat no sólo utiliza la ironía para cuestionar a “los otros” (en este caso los europeos), sino también para expresar una crítica interna frente a la ingenuidad y la pasividad de algunos sectores de la sociedad latinoamericana que, entusiasmados por las “maravillas” del mundo desarrollado, se dejan encantar por sus trucos. En “film de los paisajes” la parodia utiliza al cine como el elemento clave de ese dulce engaño del capitalismo vendedor de ilusiones. La magia del lenguaje cinematográfico es así paralela a la del mito del progreso y del desarrollo que occidente se encontraba instaurando en América Latina durante esos años:

Las nubes

son el escape de gas de automóviles invisibles

Todas las casas son cubos de flores

El paisaje es de limón

y mi amada

quiere jugar al golf con él

Tocaremos un timbre
París habrá cambiado a Viena

En el Campo de Marte
naturalmente
los ciclistas venden imágenes económicas

s e h a d e s d o b l a d o e l p a i s a j e

todos somos enanos

Las ciudades se habrán construido
sobre la punta de los paraguas

(Y la vida nos parece mejor
porque está más alta)

Como puede observarse, esta estética está profundamente anclada en un referente latinoamericano articulado a un sujeto del mismo origen que no hace más que expresar la dialéctica de un continente que lucha por definirse frente a la fuerza neocolonial, y que de esta manera le otorga un nuevo lenguaje a una nueva realidad. Se trata de la expresión poética de una realidad económica, social y cultural en proceso de transformación que se encuentra reaccionando frente al impacto de fuerzas exteriores. Por esto mismo, y como lo ha afirmado Ana Pizarro, la vanguardia latinoamericana fue un paso adelante en la sustitución de una estética de la transferencia por la generación de modelos alternativos.²⁵ Es lo que Angel Rama llamaría una auténtica transculturación. Como lo ha notado Pizarro, éste es uno de los logros del momento de las vanguardias como forma de nuestra modernidad.

II.

El indigenismo vanguardista en la poesía de Peralta comparte algunas de sus características con lo expuesto sobre *5 metros de poemas*, pero al mismo tiempo presenta diferencias fundamentales que amplían aún más los alcances definatorios de esta perspectiva estético-ideológica. De manera similar a Oquendo de Amat, aquí lo que se retrata es una realidad campesina andina de la que siempre se parte para elaborar una cierta “visión urbana”,²⁶ que sería la adoptada por el imaginario vanguardista de un sujeto poético que se apropia de ese lenguaje pero que al mismo tiempo lo inscribe profundamente en el ambiente regional. Tenemos el caso del poema “lecheras del ande”, por ejemplo:

El cielo limpia sus lozas de madrugada
CLARINES CENTINELAS

A L T R A B A J O

Chozas claveteadas de relámpagos
 ovejas i aerogramas de humo hacia la pampa
 La tierra está cruzada de motores humanos
 AL BARBECHO

A LA SIEMBRA

A LA TRILLA

El sol se ha detenido a ordenar las labores
 Los campesinos de Huaraya apuntalan las carpas del viento
 Brazos i piernas vibrantes de cordajes en el gimnasio de la mañana
 Balseros del Ayllu
 ya enarbolaron el arco del día en pleno lago
 A lo largo del camino embanderado de rebozos
 manzanares musicales

la Ernestina

la Lucía

la Felipa

la Tomasa

la Martacha

VIENEN DE ORDEÑAR EL ALBA

A través de un uso exhaustivo de la metáfora, el poeta juega con su nueva realidad y relata cómo el humo del ferrocarril (al que alude con una palabra tan “nueva” como “aerogramas”) convive con las ovejas que salen a pastar a la pampa, y a la vez registra la salida matutina de los balseros al lago como un gimnasio donde se agitan energéticos brazos y piernas. Al mismo tiempo, el sol aparece como un policía de tránsito que se ocupa de dirigir el desplazamiento de los “motores humanos” que van a su trabajo.

Observaremos que la ideología del “progreso”, emblemático en los elementos del desarrollo técnico y en el optimismo vital característico de la actitud “deportiva” tan en boga en esos años, sirven aquí como mecanismos coadyuvantes para justificar un espacio andino que no quiere sentirse desplazado por “la vida moderna”. El indigenismo del tema se expresa pues desde una mirada que se complace en narrar las faenas cotidianas envueltas en una atmósfera ensoñadora que crea un espacio nuevo en donde la vida urbana y la rural parecen fundirse en una plácida armonía. Así, por medio de una conciencia profundamente pictórica que no deja de recordarnos a Eguren, cada uno de los elementos que configuran la escena ejerce una función relacionada recíprocamente a la de los demás, asegurando de esta forma el equilibrio natural de un espacio que ha sabido integrar el impulso modernizador sin por eso “quebrar” su habitat. El sustrato ideológico de todo esto no es más que una defensa del medio rural andino y de su capacidad para dialogar con lo “moderno”. En estos años, donde la discusión en torno a la necesidad de “modernizar” el país muchas veces veía lo andino como un elemento retardatario para tal objetivo, este tipo de “defensas” resultaban culturalmente estratégicas.

Volviendo entonces al proceso de elaboración metafórica de poemas como “lecheras del ande”, puede observarse que aquí se ha roto por completo la ley fundamental de la metáfora tradicional que ase-

guraba la “cercanía simbólica” de los elementos comparados. De esta manera, aparecen imágenes tan plásticas como los “manzanas musicales” o animismos tan singulares como los que afirman que las muchachas “vienen de ordeñar el alba” y que “el cielo limpia sus lozas de madrugada”. En el artículo que ya he citado de Genara Pulido Tirado, ésta nos informa de la gran influencia que tuvo el cineasta y teórico polaco Jean Epstein en la definición de la metáfora vanguardista tal como la entendieron los poetas españoles y latinoamericanos. Según Epstein, el nuevo tropo se basaba en la “búsqueda de analogías remotas y paralelismos insospechados” que exigían efectuar “un salto entre un término y otro al suprimirse los pasos intermedios”, desorientando así al lector “no habituado” que, “incapaz de aprehender el sentido de estas imágenes, tiene que realizar una construcción mental aproximada”. El resultado de tal manipulación del lenguaje podía así derivar en una imagen caricaturesca del mundo “en consonancia con el humorismo de la nueva literatura”.²⁷ Es justamente esto lo que ocurre en un poema como el que acabo de analizar.

Precisamente con respecto al tema del humor, me interesa observar una de las maneras a través de las cuales la perspectiva estético-ideológica del “indigenismo vanguardista” redefinió la propia temática de lo rural andino. En este aspecto, la presencia del sol ya no como elemento del paisaje que enmarca las acciones sino más bien como personaje de la ficción construida por el yo poético tiene una importancia central y distintiva en la poesía temprana de Peralta. Veamos ejemplos de varios poemas:

E L S O L
 a s a l t o s
 a a l e t e o s

arroja sobre la pampa
 alegres paletadas de jilgueros
(“el kolly”)

Sobre una pared trunca
 el sol se ha roto un ala
(“agua fuerte”)

El sol se ha pegado a mi cuerpo
 como una erisipela
(“azul pleno”)

El pericote de mi cuarto
 ha rechinado doce veces los dientes
 y ha rodado como un sol peruano de un ángulo a otro
(“nocturno de los sapos”)

Lo que me interesa resaltar aquí es que las distintas elaboraciones metafóricas que presentan al sol no lo hacen desde la pers-

pectiva estereotípica de un indigenismo que usualmente le otorgaría al sol una densa simbología cultural, o que por lo menos lo revestiría de algún tipo de solemnidad de acuerdo a la valoración de una tradición andina donde éste es una divinidad principal. Por el contrario, en estos poemas el sol está desprovisto de cualquier peso mítico-religioso y se ha convertido en un personaje más en la fantasía lúdica del sujeto poético. El animismo que guía su representación lo trasmuta en diferentes personajes: un ave, una erisipela, una moneda cualquiera que rueda por el cuarto. En el caso del ejemplo proveniente del poema “nocturno de los sapos”, el juego de identificaciones entre el sol (el astro celeste) y la moneda (el sol peruano) sirve no sólo para despojar al primero de toda referencia cósmica o religiosa trascendental sino también para reconocerlo como un simple elemento de trueque, que no vale por sí mismo sino que sólo sirve como valor de cambio. De nuevo se vuelve así a la desintegración –o más bien, redefinición– de las antiguas relaciones sociales de producción frente al ingreso del capitalismo en el mundo rural.

La ironía con respecto a cualquier valoración demasiado solemne del sol se presenta entonces a partir de las sustituciones semánticas que proponen las metáforas que lo nombran. Cabe recalcar además que a esto contribuye sustancialmente el uso de un lenguaje coloquial anclado en la oralidad y en el vocabulario regional, que es el que encontramos en todos los poemas de Peralta correspondientes a este período.²⁸ Como puede observarse, esta es otra manifestación de cierta actitud “humorística” o “paródica” (muy lejos del canon indigenista de esta época) que a partir de los cambios en la sensibilidad ejercidos por la cultura de la modernidad (que, no olvidemos, proponía al cine y al deporte como alternativas vitales) construyó una nueva actitud hacia la vida cotidiana, “estimulando diferentes formas estéticas y de sociabilidad”.²⁹ Esta podría ser entonces, otra característica del “indigenismo vanguardista”.

Pero, como es conocido, el vanguardismo también fue la expresión de una crisis del ser humano que ante el crecimiento de las fuerzas destructoras de la modernidad se sintió desgarrado. En el caso latinoamericano, el tema de la orfandad del hombre moderno se tradujo en la denuncia social a favor de quienes habían sido olvidados estructuralmente por las “naciones” latinoamericanas y despojados de su reclamo a la participación social: los indígenas. Erigiéndose como una voz defensora, Peralta utilizó el lenguaje metafórico vanguardista para retratar de manera plástica, y por lo tanto muy impactante, el sufrimiento del campesino indígena de su región. A diferencia de la narrativa indigenista de esta época, que exponía claramente la organización del sistema de opresión del indio (desde una perspectiva que lindaba con lo sociológico) y relataba los intentos fallidos del mismo por cambiar su situación, la

poesía de Peralta se concentró en transmitir el sufrimiento del indígena con la crudeza que le permitía una elaboración expresionista de las metáforas.

En poemas como “el kolly” o “el indio antonio”, vemos que la referencia al paisaje regional no es más que un medio para expresar la precariedad de las condiciones de sus habitantes y el total desamparo en el que éstos viven. Veamos un fragmento de “el kolly”:

Detrás de los galpones cenobiarcas el kolly atisba el cielo
tiene curvadas las espaldas del peso de los cerros

Desde el amoratamiento de sus ojeras
destila sobre las quemadas mejillas de la tierra
un desvaído llanto de acuarelas

Aquí lo que puede observarse es una personificación total del árbol regional al que se identifica con el indígena habitante del lugar. La fusión ser humano-naturaleza, tan característica de la cultura indígena andina, se traduce en este caso al predicarse del “kolly” lo mismo que en otros poemas se predica de los campesinos: su cansancio, su sufrimiento, su lucha frente a un clima agresivo (recordemos que se trata de la región de Puno, a más de 3,800 metros de altura y con un frío intenso). En este poema la situación de explotación se emblematiza en “el peso de los cerros”, que curvan las espaldas del árbol que es a la vez el indígena. El poema, que no es más que la expresión de un ciclo que se repite indefinidamente (comienza describiendo al “kolly” durante el amanecer y continúa relatando su sufrimiento hasta el crepúsculo), alude de esta manera a la vida del indígena que día tras día trabaja en esta tierra y enfrenta sus durezas.

Pero donde la construcción metafórica se muestra más poderosa para expresar el estado de abandono, la inclemencia del clima y la extrema pobreza en la que vive el indígena es en el poema “el indio antonio”, uno de los más mencionados por la poca crítica que todavía existe sobre la poesía de Peralta:

Ha venido el indio Antonio
el habla triturada los ojos como candelas

EN LA PUERTA HA MANCHADO LAS CORTINAS DEL SOL

Las palabras le queman los oídos
y en la crepitación de sus dientes
brincan los besos de la muerta

Anoche
envuelta en sus harapos de bayeta
la Francisca se retorció como un resorte
mientras el granizo apedreaba la puna

y la vela de sebo
 corría a gritos por el cuarto

Desde el vértice de las tapias
 auullará el perro al arenal del cielo
 de las cuevas de los cerros
 los indios sacarán rugidos como culebras
 para amarrar a la muerta

Hacia el sur corta el aire una fuga de búhos
 y un incendio de alcohol tras de las pircas
 prende fogatas de alaridos

A rastras sobre las pajas

la noche ronda el caserío

En este poema, que enfatiza los distintos tipos de violencia a la que están sujetos los personajes del gran drama social indígena, la fuerza apelativa está de nuevo en metáforas “irrealistas”, “tergiversadoras” o “exageradas”, como se definía entonces la metáfora vanguardista. Sin embargo, el efecto resultante es el de un realismo crudo que hace del texto una suerte de testimonio de denuncia, y que nos hace recordar no sólo al Vallejo de *Trilce*, sino al de *España, aparta de mí este cáliz*, en poemas como “Imagen española de la muerte”, por ejemplo. Como puede observarse, este realismo de denuncia social no se muestra negado por la fantasía metafórica, sino que se realiza más plenamente en ella y aparece en contrapunto al intimismo y al ludismo de los otros poemas que he mencionado. El fatalismo de la escena retratada en “el indio antonio” se ve reforzado además por la metáfora que forma los dos versos finales, a manera de rotunda conclusión. Vemos entonces cómo la denuncia social, eje temático de la literatura indigenista, se ha apropiado de la experimentación metafórica de la estética vanguardista para aumentar su efectividad frente al lector. De nuevo entonces, se concluye que la vanguardia no sólo es estética sino también ideológico-política.

“El indio antonio” es la expresión de una violencia latente que en otros poemas se traduce en un mesianismo que era el que se encontraba en boga entre los círculos indigenistas que frecuentaba Peralta. Desde la propuesta del “andinismo” de Federico More, pasando por la importancia fundamental de una obra como *Tempesad en los Andes* de Luis E. Valcárcel, la proclama augural de la “resurrección indígena” había traspasado el ámbito del discurso ideológico y era uno de los componentes esenciales de la militancia vanguardista de grupos como el que publicaba el *Boletín Titikaka*, donde Peralta era una figura clave. Es así como se encuentran en *Ande* poemas como “andinismo”:

Tengo que llenar mis bolsillos de peñascos

a dónde sea

pero arriba

Ruge la hélice de mis cabellos

E S T U P E N D O

El sol está detrás de mis talones

Un gran vuelo serpenteante

Las cavernas se agitan

Y mis resuellos como águilas

Un huracán de espinos y árboles

hacia el océano de las cumbres

Erupción del vesubio del alma

LOS MARTILLOS DE LOS MONTES
SOBRE LOS YUNQUES PULMONARES

El telurismo que encontramos aquí puede ser visto como otra versión del animismo entre el ser humano y la naturaleza, en el sentido que al estar éste profundamente integrado a ella, la rebelión del campesino se entiende como una “erupción”, una “tempestad” o un “derrumbe” que cambiará por completo el orden de las cosas; es decir, como un pachacuti.

III.

Como espero haber podido esclarecer por medio de estos ejemplos, el “indigenismo vanguardista” se define por el gesto positivo de abrir un nuevo terreno muy inclusivo que aparece como espacio de conciliación y a la vez como una estética distintiva con respecto al indigenismo y al vanguardismo canónicos. En este punto es clave mencionar la popularidad que teorías como la del “nuevo indio” de Uriel García tenían entre los círculos intelectuales indigenistas del Perú de estos años, ya que la síntesis entre tradición y modernidad que proponía García aparece muy similar a lo que en el terreno poético quería realizar el “indigenismo vanguardista”.

García comenzó escribiendo sobre el “nuevo indio” en las páginas de *Amauta*, el *Boletín Titikaka* y otras revistas similares, y posteriormente publicó la recopilación de sus ensayos bajo el título de *El nuevo indio* en 1929. El autor rechazaba una actitud purista frente a lo andino e insistía en que la cultura nacional partía del “ciclo neo-indio” surgido desde la colonia. Este “ciclo neo-indio”, cuya etapa inicial era la cultura mestiza, era ante todo la promesa de la auténtica originalidad americana que sólo se lograría gracias a la permanencia de un espíritu indígena (al que llama “indiano”) que supiera aprovechar las influencias modernizadoras externas.

En contra de la tendencia que en el debate peruano de la época proclamaba la vuelta al incario como ideal de vida y de cultura para un futuro de liberación, García abogaba por un “nuevo indio” que aceptara “la nueva Idea” y la expresara “con otra emoción”, logrando así una creación auténticamente americana.³⁰ De esta manera, el autor veía en la región serrana “la realización en marcha del carácter nacional como resultado de una fusión de elementos contrapuestos”.³¹

Si apreciamos a la “cultura neo india” como fenómeno producto de una transculturación, y por lo tanto en permanente proceso de desarrollo y retroalimentación, no es difícil entender el sentido de lo que afirmaba García al mencionar que ésta no estaba rigurosamente definida ya que era “una ondulación” que acentuaba un elemento u otro de manera variable.³² Lo que además era una de las características fundamentales de la “cultura neo-india” era su perpetua actitud de asimilación y reciclaje de flujos culturales, una actitud que la hacía siempre “moderna”. Al hablar del “nuevo indio”, García afirmó: “Este será fruto del porvenir cuando lo incaico y lo colonial, que para mal nuestro le pesan en el alma, sean completamente modificados al tono de la cultura moderna”.³³

Por lo mismo, es en este sentido de “actualizar” el legado indígena que se puede subrayar lo afirmado por García en relación al proyecto del “indigenismo vanguardista”. A partir de esta aproximación, este tipo de estética podría resultar un aspecto de la “cultura neo-india” que, conocedora y aprovechadora de “los elementos aportados de Europa” a los que “les infunde, a su vez, expresión singular, antieuropea”, participa activa y decisivamente en la formación de un espíritu nuevo y –en sus términos– auténtico.³⁴ Se trata entonces de una perspectiva de origen indigenista, pero que al aprovechar y adoptar un cierto cosmopolitismo, rompe toda tensión dicotomizadora con la que una postura de regionalismo ortodoxo limitaría su fuerza creadora. El proceso es el mismo mediante el cual Mariátegui había emprendido el rescate de la tradición desde la modernidad: la confluencia entre indigenismo y socialismo.

Con respecto al vanguardismo, en el caso de los dos poetas que he analizado se ha visto cómo tanto a nivel de la introducción del humor o la ironía, como de la representación del dolor en términos íntimos y sociales, ambos apuntan a una rehumanización del arte que conforma además el espacio en el que el vanguardismo latinoamericano se pronunció en el terreno ideológico más inmediato: la denuncia de la opresión y el colonialismo interno y externo. Paralelamente, el lenguaje de la modernidad expresado en el tono coloquial y en el uso extensivo de metáforas formadas por los nuevos objetos de la sociedad moderna o por las nuevas relaciones entre el individuo y su entorno, son los que caracterizan a esta poética esencialmente heterogénea.

Volviendo al artículo de Beatriz González que mencioné al principio de mi ensayo, esta estética no es una simple simbiosis de recursos formales y temáticos provenientes de una u otra corriente literaria, sino la expresión de los profundos cambios que en las relaciones sociales y naturales se iniciaron con la penetración de la modernidad en América Latina. Al construirse una imagen urbanizada del campo pero en función de una vida social diferente a la de las grandes ciudades, lo que se nos revela es “una nueva perspectiva –incluso ideológica– al tratar las realidades rurales”.³⁵

Para concluir, y como lo mencioné anteriormente, es precisamente el tratamiento de la metáfora (a nivel parcial y global, en el plano de la arquitectura del poema) lo que va a definir los parámetros de poéticas como las de Carlos Oquendo de Amat y Alejandro Peralta. Estas se ubican en oposición no sólo a la elaboración retórica de la tradición anterior, sino también a las implicaciones canónicas que los conceptos más generalizados de indigenismo y vanguardismo han difundido. Mi opinión es que fenómenos como el “indigenismo vanguardista” no deben encontrarse exclusivamente subordinados a estos movimientos culturales que ya se han establecido en el canon y que desde perspectivas demasiado generalizantes, han oscurecido su visibilidad como una estética autónoma y algo más que marginal.

NOTAS

1. Utilizo estos dos términos de manera bastante amplia para referirme por un lado al desarrollo de una literatura de preocupación y registro regional, ligado al contexto rural y con objetivos ideológicos precisos; y por otro a la estética vanguardista en su particularidad latinoamericana, con su preceptiva de cosmopolitismo y experimentación.
2. El primero en utilizar este término fue José Carlos Mariátegui quien al polemizar con Luis Alberto Sánchez explicó las convergencias esenciales entre el indigenismo y el socialismo, la vanguardia política de la época. Véase José Carlos Mariátegui. “Intermezzo polémico”, *La polémica del indigenismo* Comp. Manuel Aquézolo Castro, Lima: Mosca Azul, 1976), p. 75.
3. Foster, Hal. *Recordings: art, spectacle, cultural politics*. Bay Press, 1985.
4. Véase Beatriz González, “Luis Barrios Cruz: renovación vanguardista y nativismo poético en Venezuela” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15 (primer semestre de 1982): 87-107 y Ricardo J. Kaliman. “Unseen Systems. Avant-Garde Indigenism in the Central Andes” *Regionalism Reconsidered. New Approaches to the Field* David Jordan, Ed. New York: Garland, 1994, pp. 159-183.
5. El desarrollo de la poesía de Alejandro Peralta ha sido estudiado por Alberto Tauro (*El indigenismo en la poesía de Alejandro Peralta*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1935) y más recientemente por Gloria Videla de Rivero. “La poesía indigenista de vanguardia de Alejandro Peralta” *Revista Iberoamericana* 110-11, (Jan-June 1980): 205-16. Sin embargo, ambos estudios pecan de cierto esquematismo y establecen diferencias demasiado rígidas entre los poemarios *Ande* y *Kollao*, polarizando en demasía el desarrollo de los temas y su solución estética.

6. Aclaro también que en el caso de la poesía de Peralta, mi análisis no se basa únicamente en poemas de *Ande*, sino que también incluye, por razones naturales de contexto, otros poemas suyos publicados en el *Boletín Titikaka* durante estos años.
7. Para una comprensión global de la propuesta de Osorio, véase sobre todo "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano" *Revista Iberoamericana*, 114-115 (Jan-June 1981): 227-54 y *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela: antecedentes y documentos*, Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1985, pp. 72-76.
8. González, p. 91.
9. Véase específicamente *Transculturación narrativa en América Latina*.
10. Ana Pizarro. "Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina" *Araucaria de Chile* 13 (1981): 83.
11. -----, "Vanguardismo literario...", pp. 83-4.
12. Me apoyo aquí en lo expuesto por Vicky Unruh en su reciente libro *Latin American Vanguardists. The Art of Contentious Encounters* (Berkeley: U of California P, 1995) 127.
13. Pizarro. "Vanguardismo literario..." p. 87.
14. *Ibid.*
15. Genara Pulido Tirado. "La teoría de la metáfora en las vanguardias poéticas hispanoamericana y española" *Literatura de dos mundos* Victorino Polo García, Ed. No. III: *El encuentro*, Murcia: V Centenario/Comisión de Murcia, 1993, pp. 765.
16. Todos estos principios son exactamente lo opuesto a las reglas expuestas por Gómez Hermosilla en su tratado.
17. Ambas afirmaciones de Borges se encuentran citadas en Pulido Tirado, p. 769.
18. Véase Carlos L. Orihuela. "Crónica de cinco metros de poemas" *Osamayor* 4 (1991):13-25. Este artículo, que utiliza los principios de análisis propuestos por Raúl Bueno en su *Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual* (Lima: Latinoamericana Editores, 1985) es el más reciente exponente de este tipo de lectura del poemario de Oquendo de Amat.
19. Carlos L. Orihuela, p. 21.
20. Ana Pizarro. "América Latina. Vanguardia y modernidad periférica", *Hispanamérica* 59, año XX (1991): 30.
21. Raúl Bueno. "Nuestro vino: La nueva científicidad de los estudios literarios en América Latina" *Escribir en Hispanoamérica. Ensayos sobre teoría y crítica literarias*, Lima: Latinoamericana Editores, 1991, p. 146.
22. En las teorizaciones de Borges sobre la metáfora vanguardista, éste había señalado que las metáforas de mecanismo más complejo eran "las imágenes creadas mediante la materialización de conceptos que pertenecen al Tiempo". Citado en Pulido Tirado, p. 768.
23. Raúl Bueno ha señalado esta inversión referencial de la metáfora (el hecho de establecer su referente en el campo semántico "nativista" y no en el "vanguardista") como una de las pruebas más visibles de la apropiación latinoamericana del lenguaje de vanguardia. Véase "Apuntes sobre el lenguaje de la vanguardia poética hispanoamericana" *Hispanamérica* 71, año XXIV (1995): 48 y "Nuestro vino...", p. 146.
24. En este punto específicamente, he tomado como referencia lo expuesto por Vicky Unruh en su *Latin American Vanguardists...*, p. 134.
25. Pizarro. "América Latina..." pp. 34-5.
26. El término lo tomo prestado de Efraín Kristal, *Una visión urbana de los Andes*, Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1991.
27. Todas estas afirmaciones de Epstein se encuentran citadas en Pulido Tirado, p. 773.

INDIGENISMO VANGUARDISTA: PERALTA Y OQUENDO DE AMAT 205

28. No es que olvide la relativa frecuencia de cultismos, arcaísmos y neologismos que pueden encontrarse dentro de este mismo *corpus*, sino que a lo que me refiero en este caso es a la desarticulación de una retórica acartonada (proveniente de un sector del modernismo) con el fin de construir una atmósfera más informal e íntima al dialogar con el lector.
29. Pizarro. "América Latina...", p. 28.
30. Uriel García. *El nuevo indio* 2a. ed.(Cuzco: H. G. Rozas Sucesores, 1937) 98.
31. García. *El nuevo...*, p. 180.
32. Uriel García. "El nuevo indio" *Amauta* 8 (Abril de 1927): 20.
33. Ibid.
24. Todas esta citas provienen de Uriel García. "Neoindianismo III" *Boletín Titikaka* 19 (Febrero 1928):2-3.
35. González. p. 100.