

UCLA

UCLA Electronic Theses and Dissertations

Title

Transformar el mundo, cambiar la vida: El surrealismo en el Perú y los proyectos de renovación sociocultural de José Carlos Mariátegui, Xavier Abril y César Moro.

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/97s7s43w>

Author

Ramirez Mendoza, Rafael

Publication Date

2018

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Los Angeles

Transformar el mundo, cambiar la vida: El surrealismo en el Perú y los proyectos de renovación
sociocultural de José Carlos Mariátegui, Xavier Abril y César Moro

A dissertation submitted in partial satisfaction of the
requirements for the degree Doctor of Philosophy
in Hispanic Languages and Literatures

by

Rafael Alfredo Ramírez Mendoza

2018

© Copyright by

Rafael Alfredo Ramírez Mendoza

2018

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Transformar el mundo, cambiar la vida: El surrealismo en el Perú y los proyectos de renovación sociocultural de José Carlos Mariátegui, Xavier Abril y César Moro

by

Rafael Alfredo Ramírez Mendoza

Doctor in Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Los Angeles, 2018

Professor Efraín Kristal, Chair

Surrealism is central to understanding twentieth century Peruvian cultural production, yet some of its complexities remain under-studied, including the impact of the political demands that both inspired and inhibited its proponents, or how they championed surrealism as a fundamental tool for modernizing not only Peruvian literature, but also visual art and even society. Based on new interpretations and fresh archival work, this dissertation explores the specific ways in which José Carlos Mariátegui, Xavier Abril, and César Moro engaged with the surrealist spirit, as André Breton articulated it: “‘Transform the world,’ said Marx; ‘change life,’ said Rimbaud: for us these two slogans are one and the same.”

Chapter 1 focuses on Mariátegui, Peru's most important Marxist thinker, by exploring the unresolved tension between his two distinct approaches to surrealism. In the context of the communist demand for a socialist realist literature, at times Mariátegui perceived surrealist endeavors as evidence of the cultural confusion that announced a revolutionary period. Yet Mariátegui concurrently backed surrealism from another perspective that configured his aesthetic heterodoxy: in his essays and his only novel, *La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella* (which has received scant critical attention), he viewed surrealism as a form of liberation via fantasy, the unconscious, and love, all valid means for renovating literature and connecting it with real life. Chapter 2 explores how Abril initially used surrealism as an eclectic label that appropriated the repertoire of earlier vanguard movements to position himself and other young Peruvian poets as legitimate, up-to-date voices in both local and transatlantic settings. I also explain how Abril's initial attempt to renew Peruvian literature was realized and expanded to the social realm in his short novel *El autómatas*, where he finally achieved a mature surrealist imagery. In this text, from which I present two unpublished fragments, Abril employs surrealism to convince the reader that madness is the path to overcoming the castrating demands of bourgeois society, and subsequently create what he calls a "surrealist class" and a "surrealist culture." Chapter 3 is devoted to Moro, one of the most representative surrealist poets in Latin America, and the most important in Peru. Focusing on his collages and paintings, this chapter shows the centrality of Moro's work as a visual artist to his brand of surrealism. I demonstrate that one of the most powerful surrealist statements in Peru is Moro's attempt to contentiously persuade his spectators through visual means that poetry and dream are the ways to overcome antiquated artistic expectations and obtain "clairvoyance"—the capacity to appreciate and engage with the new expressive language of contemporary times: surrealism.

The dissertation of Rafael Alfredo Ramírez Mendoza is approved.

Verónica Cortínez

Roberta Johnson

Maarten H. van Delden

Efraín Kristal, Committee Chair

University of California, Los Angeles

2018

ÍNDICE

Introducción	1
Un marco de lectura para entender el surrealismo en el Perú	7
Antes de empezar, una precisión	14
Capítulo 1: Vanguardias decadentes, surrealismo revolucionario: ideología y estética en José Carlos Mariátegui	21
1.1. El joven Mariátegui y la creación literaria	24
1.2. Mariátegui en las polémicas de la década del veinte: vanguardia, indigenismo y revolución	30
1.3. Mariátegui y el surrealismo revolucionario: (preludio de y) alternativa frente a la nueva narrativa realista	49
1.4. Inverosimilitud, loco amor e inconsciente surrealista en <i>La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella</i>	61
1.5. Conclusiones sobre la <i>nouvelle</i> surrealista de Mariátegui	76
Capítulo 2: El surrealismo de Xavier Abril: Apropiación ecléctica de la modernidad y la locura como camino hacia una “cultura surrealista”	81
2.1. Los primeros poemas surrealistas	82
2.2. La recepción de la exposición: primitivismo y modernidad	85
2.3. Los dibujos de Devéscovi	93
2.4. Abril y el surrealismo	101
2.5. Un manifiesto ecléctico	119
2.6. <i>Hollywood</i> (1931), geografía urbana, sexo y surrealismo	122

2.7. <i>Pequeño crimen burgués</i> (1929-1931) o <i>El autómata</i>	143
---	-----

Capítulo 3: César Moro, el surrealismo y la renovación de las artes

visuales peruanas **158**

3.1. El surrealismo literario en los linderos de la vanguardia local (1926-1934)	158
--	-----

3.2. Eguren, precursor de la plástica surrealista en el Perú	168
--	-----

3.3. César Moro en París	178
--------------------------	-----

3.4. Moro, Joan Miró y el camino hacia el surrealismo	190
---	-----

3.5. Moro entre los surrealistas y de regreso en Lima	198
---	-----

3.6. César Moro, el indigenismo, los collages	206
---	-----

3.7. Judith Westphalen, Moro y la pintura automática	224
--	-----

Conclusiones **235**

Espacio, Szyszlo y la nueva modernidad de lo abstracto	236
--	-----

Szyszlo, ¿surrealista?	240
------------------------	-----

La última discusión: 1954	247
---------------------------	-----

Comentario final	252
------------------	-----

Apéndice **255**

Bibliografía **258**

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1.** Lista de las obras del catálogo de la exposición de dibujos de Juan Devéscovi y poemas de Xavier Abril en la Association Paris-Amérique Latine, 7 al 12 de noviembre de 1927. Imagen tomada del catálogo completo en el archivo virtual “Documents of 20th Century Latin American and Latino Art”, del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1151314/language/es-MX/Default.aspx>
- Figura 2.** *L'éclat de rire* (La carcajada) de Juan Devéscovi. Fue el dibujo 8 del catálogo de la exposición de 1927 en París. La imagen viene del archivo virtual “Documents of 20th Century Latin American and Latino Art”, del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1151314/language/es-MX/Default.aspx>
- Figura 3.** *L'Amauta* (El Amauta) de Juan Devéscovi. Fue el dibujo 11 del catálogo de la exposición de 1927 en París. La imagen viene del archivo virtual “Documents of 20th Century Latin American and Latino Art”, del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1151314/language/es-MX/Default.aspx>
- Figura 4.** *Dibujo* de Juan Devéscovi. Apareció en *Amauta* 17 (1928): 58, de donde se ha tomado.
- Figura 5.** *Sommeil* de Juan Devéscovi. Reproducido como “Sueño” en *Amauta* 17 (1928): 72, de donde se ha tomado.
- Figura 6.** *Le Rire* (La risa) de Juan Devéscovi. Fue el dibujo 14 de la exposición. Fue reproducido como “Dibujo” en *Amauta* 18 (1928): 52, de donde se ha tomado.
- Figura 7.** *Xavier Abril. Naturaleza viva* de Juan Devéscovi. Firmado en París, 1927, apareció en *La Gaceta Literaria* 27 (1 feb. 1928, 2), de donde se ha tomado.
- Figura 8.** *Retrato de Armando Bazán* de Juan Devéscovi. 1927. Apareció reproducido en *Amauta* 7 (marzo de 1927): 16. Tomado de la página web del Archivo José Carlos Mariátegui:
<http://archivo.mariategui.org/index.php/caricatura-de-armando-bazan>
- Figura 9.** Juan Devéscovi. Sin título. 1927. Cuadro cubista reproducido en *Amauta* 18 (oct. 1928): 54, de donde ha sido tomado.
- Figura 10.** Juan Devéscovi. Sin título. 1927. Cuadro cubista reproducido en *Amauta* 18 (oct. 1928): 54, de donde se ha tomado.
- Figura 11.** *Naturaleza muerta* de Juan Devéscovi. 1927. Témpera y tinta sobre papel, 25.4x25.5cm. Imagen en la colección virtual del Museo de Arte de Lima:
<http://190.12.86.155/coleccionvirtual/view/objects/asitem/People@1551/1?t:state:flow=f51dc2b4-6401-4937-9a70-c41f0e25c318>

- Figura 12.** Juan Devéscovi. Sin título. 1927. Témpera y tinta sobre papel, 25.8x25.6 cm. Imagen en la colección virtual del Museo de Arte de Lima:
<http://190.12.86.155/coleccionvirtual/view/objects/asitem/People@1551/2?t:state:flow=f51dc2b4-6401-4937-9a70-c41f0e25c318>
- Figura 13.** *Naturaleza muerta* de Juan Devéscovi. 1927. Témpera y tinta sobre papel, 25x25cm. Imagen en la colección virtual del Museo de Arte de Lima:
<http://190.12.86.155/coleccionvirtual/view/objects/asitem/People@1551/3?t:state:flow=f51dc2b4-6401-4937-9a70-c41f0e25c318>
- Figura 14.** Portada del número 10 de la revista *Amauta* (dic. 1927).
- Figura 15.** *Paysage* de Germaine Krull. Fotografía reproducida en *Bifur* (25 jul. 1929), de donde se ha tomado.
- Figura 16.** *Peinture par Giorgio de Chirico*. Pintura de Giorgio de Chirico reproducida en *Bifur* (25 jul. 1929), de donde se ha tomado.
- Figura 17.** *Anatomie féminine* de Sasha Stone. Fotografía reproducida en *Bifur* (25 jul. 1929), de donde se ha tomado.
- Figura 18.** *Peinture par André Masson*. Pintura surrealista de André Masson reproducida en *Bifur* (25 jul. 1929), de donde se ha tomado.
- Figura 19.** *Extrait du film 'Un chien andalou' de Luis Buñuel*. Fotograma de *Un chien andalou* de Luis Buñuel reproducido en *Bifur* (25 jul. 1929), de donde se ha tomado.
- Figura 20.** *Majakowsky dans Celui qui n'est pas né pour l'argent*. Imagen de la película *Celui qui n'est pas né pour l'argent* reproducida en el número 1 de la revista *Le surréalisme au service de la révolution* (jul. 1930), de donde se ha tomado.
- Figura 21.** *La niña de la Foca* de José María Eguren. Se desconoce su paradero y dimensiones. Fue reproducida en *Amauta* 21 (1929): 17, de donde se ha tomado.
- Figura 22.** *Sueño* de José María Eguren. 132x186mm. Imagen reproducida en *Obras Completas* de José María Eguren. Lima: Ediciones Centenario, Banco de Crédito del Perú (1997), de donde se ha tomado.
- Figura 23.** *Mythologie indienne* de César Moro. 1924-1926. Tinta china y pincel sobre papel, 20.5x13.5cm. Se expuso en Bruselas en 1926. Imagen tomada del CD que acompaña la *Obra Completa* editada en Poitiers.
- Figura 24.** *Roi de cartes* de César Moro. 1924-1926. Tinta china y pincel sobre papel de 20x13.5cm. Se expuso en Bruselas en 1926. Imagen tomada del CD que acompaña la *Obra Completa* editada en Poitiers.
- Figura 25.** *Los cholos* de César Moro. Sin fecha. Acuarela, sin información sobre dimensiones. Paradero desconocido pero fue reproducida en "On demande de la peinture de sauvages" de Francis de Miomandre. *Bulletin de la Vie Artistique* 15 (1 ago. 1926): 234-235.

- Figura 26.** *Las vivanderas* de César Moro. Sin fecha. Acuarela, sin información sobre dimensiones. Imagen tomada del CD que acompaña la *Obra Completa* editada en Poitiers.
- Figura 27.** *Piéton* de César Moro. 1926. Se expuso en Lima en 1935. Fue reproducido en el catálogo de la “Exposición de las obras de Jaime Dvor, César Moro, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Sotomayor, María Valencia. 1935” en Lima, de donde se ha tomado.
- Figura 28.** César Moro. Sin título. 1928. Lápiz y témpera sobre papel, sin información sobre dimensiones. Tomada del CD de la edición de Poitiers.
- Figura 29.** *Le chasseur* de Joan Miró. 1924. Se reproduce como apareció en *La révolution surréaliste* 4 (1925): 15. El original es un óleo sobre lienzo, 64.8x100.3cm conservado en el MOMA de NY: <https://www.moma.org/artists/4016>
- Figura 30.** *Maternité* de Joan Miró. 1924. Óleo sobre lienzo, 92.10x73.10cm. Reproducida como apareció en *La révolution surréaliste* 4 (1925): 4. El original está en la National Galleries Scotland. <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/8720/maternit%C3%A9-maternity>
- Figura 31.** César Moro. Sin título. 1927. Témpera sobre cartón. 22.5x17.5cm. Imagen tomada del CD que acompaña la *Obra Completa* editada en Poitiers.
- Figura 32.** César Moro. Sin título. 1928. Témpera sobre papel, 31x23 cm. Imagen tomada del CD que acompaña la *Obra Completa* editada en Poitiers.
- Figura 33.** *Le Placeur du music-hall* de Joan Miró. 1925. Óleo sobre lienzo, 100x68 cm. Actualmente en la Fundació Joan Miró de Barcelona, de cuya página web se ha tomado: <https://www.fmirobcn.org/es/coleccion/catalogo-obras/19876/p-el-acomodador-del-music-hall-p>
- Figura 34.** César Moro. Sin título, sin fecha. Tinta china sobre papel, sin información sobre dimensiones. Imagen tomada del CD que acompaña la *Obra Completa* editada en Poitiers.
- Figura 35.** César Moro. Sin título, sin fecha. Témpera sobre papel, sin información sobre dimensiones. Se expuso en París. Imagen tomada del CD que acompaña la *Obra Completa* editada en Poitiers.
- Figura 36.** *L'énigme d'une journée* de Giorgio de Chirico. 1914. Se reproduce según apareció en *Le surréalisme au service de la révolution* 5-6 (1933): 15. El original es un óleo sobre lienzo, 185.5x139.7cm y está en el MOMA de NY: <https://www.moma.org/collection/works/80587>
- Figura 37.** *Il y a cinquante ans...* de César Moro. ca.1935. Collage con texto a tinta sobre papel, 29x20cm. Imagen tomada del CD que acompaña la *Obra Completa* editada en Poitiers.
- Figura 38.** *Femme imbécile au regard intelligent coiffée d'un châle* de Cesar Moro. 1931. Témpera sobre papel, 34x26 cm. Se expuso en Lima en 1935 y en la individual de 1937. Imagen tomada del CD que acompaña la *Obra Completa* editada en Poitiers.
- Figura 39.** *La noche ciega* de Judith Westphalen. ca.1946. Dibujo reproducido en *La noche ciega* de Manuel Moreno Jimeno. Lima: Edición del autor: 1947, de donde se ha tomado.
- Figura 40.** *Así viene el hombre* de Judith Westphalen. ca.1946. Dibujo reproducido en *La noche ciega* de Manuel Moreno Jimeno. Lima: Ed. del autor: 1947, de donde se ha tomado.

- Figura 41.** *Para horadar sus ojos* de Judith Westphalen. ca.1946. Dibujo reproducido en *La noche ciega* de Manuel Moreno Jimeno. Lima: Ed. del autor: 1947, de donde se ha tomado.
- Figura 42.** *Oh, se abren tus entrañas!* de Judith Westphalen. ca.1946. Dibujo reproducido en *La noche ciega* de Manuel Moreno Jimeno. Lima: Ed. del autor: 1947, de donde se ha tomado.
- Figura 43.** *Los venenos voraces subían de los abismos* de Judith Westphalen. ca.1946. Dibujo reproducido en *La noche ciega* de Manuel Moreno Jimeno. Lima: Ed. del autor: 1947, de donde se ha tomado.
- Figura 44.** Judith Westphalen. Sin título. ca.1947. Dibujo reproducido en *Las Moradas* 1.1 (mayo 1947): contraportada, de donde se ha tomado.
- Figura 45.** Judith Westphalen. Sin título. ca.1947. Viñeta reproducida en *Las Moradas* 1.2 (jul-ago 1947): 123, de donde se ha tomado.
- Figura 46.** Judith Westphalen. Sin título. ca.1947. Viñeta reproducida en *Las Moradas* 1.2 (jul-ago 1947): 198, de donde se ha tomado.
- Figura 47.** Judith Westphalen. Sin título. ca.1947. Dibujo reproducido en *Las moradas* 1.3 (dic 47-ene 48): 253, de donde se ha tomado.
- Figura 48.** Judith Westphalen. Sin título. ca.1947. Dibujo reproducido en *Las moradas* 1.3 (dic 47-ene 48): 322, de donde se ha tomado.
- Figura 49.** Judith Westphalen. Sin título. 1951. Dibujo en tinta sobre papel, 24x20cm. Se encuentra en el archivo virtual de las obras de Judith Westphalen <http://jw-obrassalamqg.blogspot.com/>, de donde se ha tomado.
- Figura 50.** Judith Westphalen. Sin título. ca.1950. Acuarela sobre papel, 22x19 cm. Se encuentra en el archivo virtual de las obras de Judith Westphalen <http://jw-obrassalamqg.blogspot.com/>, de donde se ha tomado.
- Figura 51.** Fotograma de *Esta pared no es medianera* de Fernando de Szyszlo. 1952. Minuto 2:45.
- Figura 52.** Fotograma de *Esta pared no es medianera* de Fernando de Szyszlo. 1952. Minuto 4:50. Imagen tomada de <https://www.cinencuentro.com/2006/12/06/se-presenta-esta-pared-no-es-medianera-corto-de-fernando-de-szyszlo/>.
- Figura 53.** Fotograma de *Esta pared no es medianera* de Fernando de Szyszlo. 1952. Minuto 9:08. Imagen tomada de <https://www.cinencuentro.com/2006/12/06/se-presenta-esta-pared-no-es-medianera-corto-de-fernando-de-szyszlo/>.

AGRADECIMIENTOS

El proceso de investigación y escritura de este trabajo ha pasado por diversas etapas y en ellas han sido importantes muchas personas en Los Ángeles, Lima y Montevideo. Agradezco en primer término la guía, consejos y generosidad de mi director de tesis, Efraín Kristal. Gracias también a los miembros de mi comité doctoral, Roberta Johnson, Maarten van Delden y Verónica Cortínez, quienes actuaron como verdaderos mentores durante mi paso por la escuela de posgrado de UCLA.

El primer contacto con el material de archivo de César Moro, Emilio Adolfo Westphalen y Xavier Abril que se estudia en esta tesis se dio gracias a una beca de investigación del Getty Research Institute, la que me permitió explorar los fondos documentales depositados en las colecciones especiales de su biblioteca. El Departamento de Español y Portugués de UCLA también apoyó este trabajo a través de diversas becas que financiaron tanto viajes a conferencias en Boston, Lima y Poitiers, como viajes de investigación a Lima y a Montevideo. Gracias a este financiamiento pude discutir mis ideas con otros colegas peruanistas y visitar las colecciones especiales de la Biblioteca Central de la Universidad Católica de Lima, el archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores en Lima, la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y, en Montevideo, el archivo privado de María Luz Canosa Ortega.

A la profesora Canosa le debo unas líneas aparte, pues no solo me facilitó copias de ciertos manuscritos de Xavier Abril y Emilio Adolfo Westphalen (entre ellos, las secciones inéditas en español de la novela *El autómata* de Abril reproducidas en el apéndice de esta tesis), sino que junto a su esposo, el poeta Rafael Gomensoro, me abrieron las puertas de su casa, de su profundo conocimiento de la obra abrileana, y de sus recuerdos del poeta peruano en el Uruguay.

Los Ángeles resultó una ciudad grata en lo personal y lo intelectual gracias a conversaciones compartidas con amigos, profesores y compañeros: entre todos ellos debo mencionar a Onica Busuioceanu, Anna More, Brenda Ortiz Loyola, Vicki Garrett, Paul Cella, Edward Chauca y especialmente a Elizabeth Warren.

Sería imposible nombrar a todas las personas que alentaron mi vocación y me apoyaron desinteresadamente antes de instalarme en Los Ángeles. No puedo, sin embargo, dejar de agradecer a Oswaldo Reynoso, Jorge Puccinelli, Luis Vargas Durand, Nécker Salazar, Cecilia Esparza, Jorge Eslava y Chrystian Zegarra por su aliento y guía durante mis primeros afanes literarios y/o por sus recomendaciones cuando decidí estudiar el doctorado en los Estados Unidos.

Finalmente, gracias a mi familia, no solo por su apoyo en los momentos difíciles sino también por facilitarme el acceso a material bibliográfico en el Perú.

Antes de empezar, debo dejar constancia de que algunos fragmentos de esta tesis provienen de textos de mi autoría publicados previamente en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 75 y *Mester* 43 (ver bibliografía).

VITA

EDUCATION

- 2014 C.Phil., Hispanic Languages and Literature, University of California, Los Angeles
2010 M.A., Spanish, University of California, Los Angeles
2007 B.A., Literature, Universidad Nacional Federico Villarreal, Peru
2004-2006 Undergraduate studies in Literature, Pontificia Universidad Católica del Perú, Peru

HONORS AND AWARDS

- 2017 José María Arguedas Prize. Awarded by the LASA Peru Section for the best academic article about Peru published in 2016
2013-2014 Del Amo Fellowship, UCLA Department of Spanish and Portuguese. One-year award that provides stipend for graduate studies for the Editor-in-chief of *Mester*
2013 Ben and Rue Pine Research Travel Fellowship, UCLA Department of Spanish and Portuguese. Awarded for summer research in Montevideo and Lima
2011-2012 Shirley Arora Fellowship, UCLA Department of Spanish and Portuguese. Award that provides stipend for graduate studies
2011 Del Amo Research Travel Fellowship, UCLA Department of Spanish and Portuguese. Awarded for summer research in Spain.
2011 Travel Research Grant, Program for Cultural Cooperation between Spain's Ministry of Culture & United States' Universities. Awarded for summer research in Spain.
2008-2009 Shirley Arora Fellowship, UCLA Department of Spanish and Portuguese. Award that provides stipend for graduate studies
2007-2008 Opportunity Initiative Grant. Education USA-U.S. Department of State. Support with the up-front costs of applying to graduate degree programs at American universities
2006 Library Research Grant, J. Paul Getty Trust
2005-2006 Research Grant. Programa de Apoyo a la Iniciación en la Investigación, Dirección Académica de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

SELECTED PUBLICATIONS

Peer-reviewed Article & Book Chapter

- “Una lectura crítica de la memoria emblemática de la CVR desde los testimonios de la masacre de Lucanamarca.” *Dando cuenta: estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*, edited by Francesca Denegri and Alexandra Hibbett. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú: 2016. 211-236
“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* 75 (2012): 253-282

Volumes Edited

- Mester* 43. *On Violence* (2014/2015). Academic peer reviewed journal. 198 pp.
Párrafo 6. *The Los Angeles Issue* (2014). Literary and artistic magazine. 60 pp.
Chocano, José Santos. *Antología poética*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2006. Co-edited. 52 pp.
Calidoscopio 2. *Dossier: Homenaje a Washington Delgado* (2005). Co-edited literary magazine. 56 pp.

Other Publications

- “‘Cher ami, Je suis en retard avec toi...’: Una carta-poema surrealista de César Moro (1941).” Translation from French to Spanish. *Mester* 43 (2014/2015): 101-111. Author of critical introduction, co-author of translation
“Letter to Antonio. III” [“Carta a Antonio. III” by César Moro]. Translation from Spanish to English. *Párrafo* 7 (2015): 48-49
“Toward *un estado plurinacional*.” Interview with John Beverley. *Mester* 42 (2013): 117-130. Co-author

- “No pretendo retratar la realidad. Pretendo interpretar un tema para sacar discusiones que tenemos reprimidas.” Interview with Claudia Llosa. *Mester* 39 (2010): 45-55. Co-author
- “Los relatos de don Wáshington.” *Coloquio Internacional sobre la obra de Wáshington Delgado*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Instituto Raúl Porras Barrenechea, 2007. 287-292
- “El despliegue de la piel.” Rev. of *Escarbaba*, by Laura Batticani Barrio. *Calidoscopio* 2 (2005): 55
- “Un traje azul para Wáshington Delgado.” *Calidoscopio* 2 (2005): 24-26
- “Retrato de una ausencia.” Rev. of *Cuán impunemente se está uno muerto*, by Wáshington Delgado. *Identidades* 59, 19 April 2004: 12

SELECTED PUBLIC PRESENTATIONS

- 2017 Invited Presentation. “Violencia y memoria en los Andes.” Spanish and Portuguese Colloquia. Emory University. Atlanta
- 2017 “Aloysius Acker en Machu Picchu: la modernidad fallida y el amor en el Martín Adán de los años sesenta.” *Latin American Studies Association International Congress*. Lima
- 2015 “Mariátegui y el Surrealismo: *Siegfried y el profesor Canella* frente al realismo socialista de la Komintern.” *Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Peruanistas*. Université de Poitiers. France
- 2015 Keynote Speaker. “Las poéticas surrealistas de César Moro en México.” *Coloquio Internacional Nuevas Perspectivas sobre la Poesía Peruana del Siglo XX*. Casa de la Literatura Peruana. Lima
- 2014 “Diálogos transatlánticos y deseos de revolución: Xavier Abril frente a Alberti y García Lorca.” *Congreso Perú Transatlántico*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima
- 2014 “José Martí frente a la cultura de masas: la tergiversación modernista de la novela de folletín en *Amistad funesta*.” *Modern Language Association Annual Convention*. Chicago
- 2013 “De ‘El fusil del poeta’ a ‘Nuestro Señor de la Rebeldía’: persistencias y nuevos discursos en la recepción de Javier Heraud.” *Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Peruanistas*. Georgetown University. Washington, DC
- 2012 Invited Lecture. “De Mariátegui a Alberti: Indigenismo, vanguardia y revolución en Xavier Abril.” Universidad Nacional Federico Villarreal. Lima
- 2012 “Túpac Amaru frente a los doctores: resistencia cultural en la poesía y los diarios de José María Arguedas.” *9th Graduate Student Conference*. UCLA Department of Spanish & Portuguese. Los Angeles
- 2011 “Lima versus los Andes: El lugar de lo primitivo según Emilio Adolfo Westphalen.” *Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Peruanistas*. Tufts University. Boston
- 2011 Invited Lecture. “Intertextualidad neo indigenista y tensiones identitarias en *Ximena de dos caminos*: Alcances y limitaciones del proyecto narrativo de Laura Riesco.” Universidad Nacional Federico Villarreal. Lima
- 2011 “*De Procuranda Indorum Salute* de José de Acosta frente al discurso toledano.” *Coloquio (Des)cubriendo la voz: Discursos de poder y textos transculturales en la literatura colonial peruana*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima

ACADEMIC APPOINTMENTS

- 2017- Instructor, Emory University, Department of Spanish and Portuguese
- 2009-2017 Teaching Assistant, UCLA, Department of Spanish and Portuguese

PROFESSIONAL SERVICE

- 2016-2020 Member of the Modern Language Association Executive Council
- 2014-2015 President of the UCLA Spanish and Portuguese Graduate Student Association

INTRODUCCIÓN

Abordar el surrealismo es esencial para entender la producción cultural peruana del siglo XX: sus alcances se pueden ver en las reacciones que suscitó en pensadores, poetas, narradores y pintores fundamentales como José Carlos Mariátegui, Xavier Abril, César Vallejo, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Gamaliel Churata, Fernando de Szyszlo, Blanca Varela, Mario Vargas Llosa, y Tilsa Tsuchiya, entre otros. Sin embargo, a pesar del impacto del surrealismo en la cultura peruana contemporánea, todavía no existe una explicación comprehensiva de sus textualidades y complejidades que incluya, por ejemplo, cómo ciertos mandatos políticos afectaron la producción creativa de los valedores del surrealismo en el Perú, o el rol de las ideas surrealistas en las propuestas y discusiones que buscaban modernizar la cultura y el imaginario peruanos. A partir de nuevas interpretaciones y trabajo de archivo, esta tesis explora las formas específicas en que Mariátegui, Abril y Moro se relacionaron con estos aspectos del surrealismo, constituyendo un primer paso hacia un proyecto mayor: una historia crítica del surrealismo en el Perú.¹

Este estudio trata de responder dos preguntas: ¿cómo eran las versiones del surrealismo que defendieron Mariátegui, Abril y Moro? y ¿qué papel desempeñó el surrealismo en sus proyectos de poner al día la cultura del Perú? Esta tesis propone que para estos autores el surrealismo fue el camino elegido para renovar no solo la literatura, sino también el arte visual e incluso la sociedad peruana, de acuerdo con los planteamientos cifrados en esta fórmula del líder

¹ La que deberá incluir varios elementos fundamentales que este trabajo menciona pero no estudia, entre otros, la obra poética y de promoción cultural de Emilio Adolfo Westphalen y los desarrollos surrealistas en la plástica peruana a partir de fines de la década de 1960.

del surrealismo, André Breton (1896-1966): “‘Transformar el mundo’, ha dicho Marx; ‘cambiar la vida’, ha dicho Rimbaud: estas dos consignas son para nosotros una sola” (*Position politique du surréalisme* 97, mi traducción).² En esta tesis se estudia también cómo el compromiso de Mariátegui, Abril y Moro con la renovación de la cultura peruana se sirvió del surrealismo no sólo para criticar a los intelectuales y artistas locales, sino también para interpelar estética y éticamente a sus lectores/espectadores: sus intentos de renovar el horizonte de expectativas de los receptores culturales peruanos a través de artículos, poemas, narraciones o collages estaba configurado por temas, imágenes, o retórica surrealistas, los que debían tener un alcance social. Pero, ¿qué era el surrealismo para estos intelectuales? Octavio Paz ha dicho que el surrealismo “no es una escuela (aunque constituya un grupo o secta), ni una poética (a pesar de que uno de sus postulados esenciales sea de orden poético: el poder liberador de la inspiración), ni una religión o un partido político. El surrealismo es una actitud del espíritu humano. Acaso la más constante, la más poderosa y secreta” (“El surrealismo” 138). Efectivamente, Mariátegui, Abril y Moro vieron al surrealismo no sólo como un nuevo lenguaje literario o artístico, sino como una actitud vital y una forma de conocimiento: el surrealismo encarnaba el nuevo espíritu de la época en su intento de liberar al sujeto de las ataduras del mundo racional.

El movimiento surrealista había tenido un acta de nacimiento en su Primer Manifiesto

² “« Transformer le monde », a dit Marx; « changer la vie », a dit Rimbaud : ces deux mots d’ordre pour nous n’en font qu’un”. La frase está incluida en el discurso que Breton había preparado para el Primer congreso de escritores en defensa de la cultura que tuvo lugar en París, del 21 al 25 de junio de 1935. Al congreso asistieron, entre otros, Pablo Neruda y César Vallejo (ver “Un congreso internacional de escritores”). Los surrealistas fueron expulsados del congreso porque Breton golpeó al escritor ruso Ilya Ehrenburg por sus críticas al surrealismo, aunque luego Paul Éluard pudo leer el discurso bretoniano ante un escaso público (Lyotard, *Signed, Malraux* 172). El texto sí se divulgó: ese mismo año se publicó en el *Bulletin international du surréalisme* 3 (20 ago., 4-7) y en el libro *Position politique du surréalisme*. Para un repaso de los desencuentros entre surrealismo y comunismo en Europa ver de Aragon y Breton *Surrealismo frente a realismo socialista*, y el texto de Raymond Spiteri, “Surrealism and the Question of Politics”, especialmente 121-124 para el contexto de la declaración que une a Marx y Rimbaud.

firmado por André Breton en 1924, en el que se establecieron ciertos temas, definiciones y métodos.³ Los temas principales fueron: la intención de captar la realidad de los sueños y la suma importancia de estos como expresión del mundo interior (el inconsciente psicoanalítico); la libertad lograda a través de la recuperación de la imaginación, la locura y la infancia; lo maravilloso como sinónimo de lo bello frente al utilitarismo y al realismo (de descripciones informativas y lugares comunes); y la imagen poética como el encuentro fortuito de dos realidades lejanas. Las definiciones más importantes fueron las siguientes:

- A) La sobrerrealidad o surrealidad es “la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad”. (26-7)
- B) El Surrealismo es “Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”. (39)

Como se colige de la segunda definición, el método fundamental era la escritura automática, que consistía idealmente en dar rienda suelta al inconsciente escribiendo rápidamente, sin detenerse a hacer ninguna evaluación de lo escrito, ni reelaborarlo en forma alguna. Este primer manifiesto, junto a la *novella Nadja* (1928) también de Breton y a la revista que sería el órgano oficial del movimiento por cinco años, *La révolution surréaliste* (diciembre

³ El camino surrealista había empezado por los senderos del dadaísmo con la fundación en 1919 de la revista *Littérature* por parte de Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault. Si bien el manifiesto proponía como método fundamental la escritura automática, ésta había sido utilizada ya en 1920 por Breton y Soupault en *Los campos magnéticos*, y sería más bien en la segunda época de *Littérature*, a partir de marzo de 1922, que las influencias de Sigmund Freud y las alusiones al Conde de Lautréamont y otros lograrían articularse y el surrealismo empezaría a adquirir una faz propia.

de 1924-diciembre de 1929), fueron acaso los textos más influyentes del primer momento del surrealismo.

El surrealismo surgió luego de un periodo sociocultural complejo, al que Marjorie Perloff ha llamado el momento futurista: un “contexto de agitación y proyecto de revolución que caracteriza el periodo previo a la primera guerra mundial” (77), una guerra que hasta 1915 “fue celebrada por la mayor parte de los poetas y pintores, para quienes alistarse supuso la culminación de la excitante nueva aventura de la tecnología, la revolución que acabaría con las cadenas de la monarquía, el papado y la estructura de clases” (66). La continuidad entre las primeras vanguardias y el movimiento encabezado por Breton reside en el uso del surrealismo de formas como el manifiesto, el collage y la performance, junto a la búsqueda de la ruptura de las fronteras entre el arte y el mundo, y la busca de un internacionalismo que ponía en tensión cosmopolitismos y nacionalismos. Un examen diacrónico muestra también las discontinuidades entre el “momento futurista” y el surrealismo: cuando la Gran Guerra demostró no ser la revolución deseada, el optimismo utópico de los jóvenes del momento futurista dio paso pronto al “espíritu anárquico y nihilista de Dadá, y después, a un renovado anhelo de trascendencia, a un anhelo que no sólo dio ímpetu al movimiento surrealista, con su énfasis en lo oculto, en lo visionario, en los dominios del sueño” (Perloff 59), sino también al proto-fascismo. De ese contexto nace la especificidad notable del surrealismo frente a las otras escuelas vanguardistas: la afiliación de Breton, Paul Éluard, Louis Aragon y Benjamin Péret al Partido Comunista francés en 1927 configuró al surrealismo parisino como “el único movimiento de vanguardia que llegó a proponer una actuación de orden político en pro de la revolución social y como medio de liberar al individuo de todos sus condicionamientos” (Schwartz 445).⁴

⁴ Como consecuencia de una toma de posición política más radical, aparece el *Segundo manifiesto del*

Como dice Jorge Schwartz, “el surrealismo se distingue de todas las otras corrientes de vanguardia, pues propone un proyecto de liberación tanto individual como social” (445), y en esta distinción de ser un camino de revolución total reside parte del atractivo que ejerció sobre los vanguardistas peruanos. Dado que sus diagnósticos sociales y culturales del Perú veían al país como ajeno al nuevo *zeitgeist*, los proyectos renovadores de Mariátegui, Abril y Moro vieron en el surrealismo una herramienta renovadora: un medio para lograr la liberación no solo a través de una percepción extendida de la realidad (gracias a lo irracional, el sueño, la locura y el amor), sino también de una utopía social.⁵

Si bien existen importantes estudios sobre las obras individuales de cada uno de los autores incluidos en esta tesis, el alcance del surrealismo en la tradición literaria peruana no ha

surrealismo (diciembre de 1929), y se empieza a publicar una nueva revista, *Le surréalisme au service de la révolution* (1930-1933). El posterior final de esta revista coincidiría con el alejamiento de Breton de los dictados de la línea estalinista del Partido Comunista, y su reemplazo por *Minotaure* (1933-1938), una nueva publicación que acusaría una ausencia del tema político en sus páginas. Breton saldría del Partido Comunista en 1935 y en 1938 escribiría en México con Leon Trotsky (aunque lo firmaría y publicaría con el pintor Diego Rivera por razones estratégicas) el “Manifiesto por un arte revolucionario independiente”.

⁵ En los próximos capítulos veremos cuáles fueron los términos y límites que ilustran este papel del surrealismo como vehículo modernizador en sus proyectos intelectuales y en qué momentos específicos de sus trayectorias el surrealismo tuvo este rol. De todas formas, es pertinente precisar preliminarmente aquí esos términos. En el caso de Mariátegui, su proyecto de liberación social era fundamentalmente marxista y el surrealismo encarnó principalmente una renovación literaria. Sin embargo, como veremos en el capítulo 1, sus asedios al surrealismo dibujaban también un surrealismo que trascendía lo artístico, y alcanzaba la vida real. En el caso de Abril, el surrealismo había convivido con su socialismo por algunos años, pero dejó de ser el vehículo de sus planes de renovación sociocultural a mediados de 1931, cuando abrazó definitivamente una literatura de propaganda. Justo antes de este cambio de posición escribió su mejor obra surrealista, la que justamente traduce la tensión surrealismo-socialismo. Su cambio estético se explica por diversas influencias en él: la muerte de su maestro Mariátegui y el impacto de sus ideas a favor de una literatura “épica revolucionaria”, las críticas al surrealismo de su gran amigo César Vallejo, y su relación con el poeta español Rafael Alberti, quien viajó a Rusia en esa época. Abril escribe el prólogo al poemario *Consignas* de Alberti (1933) y se embarca con él en la publicación de la revista *Octubre* (1933-1934), ambos defensores de la idea leninista de literatura de partido. En el caso de Moro, como veremos en el capítulo 3, se acerca al surrealismo desde 1926, aunque recién conoce a los miembros y se adhiere al movimiento en 1928-1929. Sus dudas sobre el surrealismo y Breton empezaron a fines de 1941, y para 1944 ya había roto con el movimiento. En la década de 1950, sin embargo, escribe algunos textos que muestran una reconciliación con la visión surrealista del mundo.

sido tema de visiones de conjunto,⁶ acaso debido a la percepción de que el surrealismo no logró constituir en el Perú un grupo acoplado y militante de intelectuales que produjera revistas o manifiestos (a diferencia del movimiento surrealista francés, o, en Latinoamérica, del grupo argentino liderado por Aldo Pellegrini y su revista *Que*, o el grupo Mandrágora en Chile).⁷ En este sentido, el estudio más abarcador hasta el momento es la tesis de doctorado de William Keeth, “El ideario surrealista peruano” (1999). Sin embargo, incluso en este caso, el corpus se limita a la revisión de la obra de Westphalen, Moro y Churata. Por lo dicho, esta tesis complementa esfuerzos anteriores para entender un capítulo fundamental del desarrollo de la novela experimental y de la poesía peruana, cuyo episodio vanguardista es uno de los más ricos de la lengua española.

⁶ Algunos estudios dedican al Perú secciones breves en libros que abordan el surrealismo en el contexto de toda Latinoamérica (como la antología de Stefan Baciú, o el interesante libro de Melanie Nicholson *Surrealism in Latin American Literature* 77-101). Otros son secciones de libro o artículos que por su brevedad sólo aspiran a la revisión panorámica, como el estudio del surrealismo en el libro sobre la influencia francesa en el Perú de Estuardo Núñez, el capítulo de Dawn Ades sobre el surrealismo latinoamericano, o los pasajes sobre el surrealismo peruano en los libros de Luis Monguío (por ej. 155-166, 182) y Yazmín López Lenci, o los artículos de Helena Usandizaga, Ricardo Silva Santisteban (1992) y Camilo Fernández Cozman (2006). Sin tratar de ser exhaustivo, algunos ejemplos de estudios específicos que ponderan los alcances y límites de la influencia del surrealismo en autores peruanos son: en el caso de Emilio Adolfo Westphalen, los libros de Iván Ruiz Ayala (especialmente 20-24), Fernández Cozman (*Las ínsulas extrañas*, especialmente 47-60) y Chrystian Zegarra (*El celuloide mecanografiado*, especialmente 38-50); sobre *El pez de oro* de Churata las lecturas hechas por Ricardo González Vigil y especialmente Marco Thomas Bossahard (*Churata y la vanguardia andina* 181-233); los recuentos de la influencia del surrealismo en la primera Blanca Varela hechos por Modesta Suárez o Camilo Fernández Cozman (*Casa, Cuerpo* 81-2, 87-8, 95); la identificación de la influencia del surrealismo transgresor de Moro en la teoría de los demonios y algunas novelas de Vargas Llosa señalada por Efraín Kristal (*Temptation of the Word* 12-19, 176-7); y los textos de Alfonso Castrillón Vizcarra y Luis Eduardo Wuffarden (2000) que han reseñado el impacto del surrealismo en Tsuchiya; entre otros. Quizá las publicaciones más interesantes, aparte de los importantes estudios de caso que existen sobre el impacto del surrealismo en el Perú, sean tres libros que recogen presentaciones realizadas en congresos: *Avatares del Surrealismo en el Perú y en América Latina* (1992), *César Moro y el Surrealismo en América Latina* (2005), y *Surrealism in Latin America: Vivísimo muerto* (2012).

⁷ Los intentos más organizados de hacerlo consistieron en tres iniciativas conjuntas de César Moro y Emilio Adolfo Westphalen: la publicación del catálogo de la primera exposición surrealista en Latinoamérica realizada en Lima en 1935 (y la consecuente aparición del panfleto “Vicente Huidobro o el obispo embotellado”), y la revista *El uso de la palabra* (1939), dirigida por ambos.

Un marco de lectura para entender el surrealismo en el Perú

Mi aproximación al surrealismo peruano es, en primer término, historiográfica: en tanto pretendo una historia intelectual parcial del periodo estudiado (1925-1954) que cree una narrativa coherente acerca del papel del surrealismo en el proceso de renovación del imaginario peruano, en esta tesis hay muchos elementos de rastreo documental y reconstrucción histórica. En segundo lugar, lo que caracteriza este estudio es un ejercicio hermenéutico ecléctico que parte de los textos y eventos estudiados y dialoga de manera cercana con la bibliografía secundaria disponible. Esta tesis también se apoya en textos teóricos como los de Harold Bloom, Walter Benjamin, Hal Foster, y las teorías de la vanguardia de Perloff, Renato Poggioli, y la propuesta de Peter Bürger de que las corrientes de vanguardia se propusieron luchar contra la “institución arte” hasta destruirla, eliminando la división entre arte y vida. Pero, a la vez, este trabajo se cimienta en los señalamientos de las limitaciones de estos acercamientos para explicar realidades no europeas que han sido apuntados por George Yúdice en “Rethinking the Theory of the Avant-Garde from the Periphery” y Gonzalo Moisés Aguilar en “El lugar de Latinoamérica en la teoría de la vanguardia”.

Yúdice critica a Perloff por no mencionar el contexto imperialista de las vanguardias y analizarlas sólo en ciertas ciudades o sujetos, preguntándose “where are the Africans, African Americans, Brazilians, Chileans, Peruvians, Jamaicans, Martinicans, Senegalese, Turks, Greeks, and others who also participated either in Paris or at home?” (59). Critica también a Poggioli por no darle contenido histórico a los movimientos dialécticos de la vanguardia que propone, los que además se podrían aplicar a otras escuelas literarias. Además cuestiona a Bürger, porque su idea de la vanguardia como lucha contra la “institución arte” se limita a un arte burgués, sin tomar en cuenta las experiencias “of subordinated classes and regions as well as colonized peoples” (62-

3). Por su parte, Aguilar señala las insuficiencias de la teoría de la vanguardia de Bürger para leer las vanguardias latinoamericanas, empezando por el intento de hacer un juicio universalista que homogeniza su objeto de estudio. Pero la vanguardia latinoamericana, dice Aguilar, no es solo una vanguardia cercana a la europea en su intento de criticar la “institución arte” y su autonomía con respecto a la vida cotidiana, sino que se caracteriza por su pluralidad: incluye a un Vallejo, un Huidobro, o al Borges ultraísta, cuyas particularidades no se explican al amparo de la teoría de Bürger. El artista vanguardista en Latinoamérica se definiría entonces, según Aguilar, no en función de “su oposición a la institución arte, sino por su oposición a los diferentes estratos que su práctica le permite revelar” (123).

Desde esta perspectiva, lo propio de las vanguardias latinoamericanas reside en las particularidades de sus diferentes estrategias frente a su entorno social, creando diferentes contextos de producción y recepción en cada texto: “La obra de vanguardia se define porque su realización supone una relación conflictiva con el entorno, el cual le exige un redimensionamiento de su estatuto y de sus condiciones de recepción. Ante este hecho, la obra puede asumir tanto estrategias autonomizadoras como heterónomas” (Aguilar 113). En este sentido, las vanguardias latinoamericanas (en tanto surgidas en contextos poscoloniales y no metropolitanos) establecen prácticas que las relacionan con la modernización (y no tanto con la institución-arte), las mismas que terminan siendo fundacionales de una tradición literaria. Aguilar afirma también que las obras de vanguardia deben pensarse como prácticas que representan “la promesa de un arte no-conciliado que actúa por disidencias y diferencias ya no según lo nuevo como *corte* sino según lo diferente como *incisión*” (119). Las obras vanguardistas latinoamericanas serían entonces prácticas que “reconocen o revelan que las

formas de circulación trastornan a los objetos” (119) y que “se vinculan más con formas sociales que con contenidos sociales: las vanguardias politizan la forma” (124).

Entonces, si bien en este trabajo se toma en cuenta la propuesta de Bürger de que la búsqueda fundamental vanguardista es la de la destrucción de la “institución arte” como pertinente para entender el contexto peruano (como se verá especialmente en el análisis de manifiestos y cartas de Abril y Moro), esta tesis asume también los aportes de Yúdice y Aguilar para afirmar que las vanguardias latinoamericanas se deben leer en una lógica que combine tanto su otredad como sus similitudes con lo europeo. Así, la apropiación andina del surrealismo estuvo marcada por dos elementos simultáneos: la militancia en contra de la “institución arte” local (representada espacialmente por Lima, y estéticamente por el modernismo y por cierto indigenismo), y por la construcción y aplicación de una estrategia de modernización artística y política de la cultura y la sociedad peruanas. Pero las particularidades de esa militancia y de la aplicación de la estrategia modernizadora de Mariátegui, Abril y Moro se entienden mejor tomando también en cuenta los aportes fundamentales de Vicky Unruh en su libro *Latin American Vanguardists*. Unruh parte de la idea del arte de vanguardia no como un conjunto de textos experimentales ni de autores sino como una actividad cultural multifacética que busca retar y redefinir la naturaleza y el objetivo del arte. El arte de vanguardia sería así un tipo de actividad que abarca experimentos artísticos, polémicas, manifiestos y performances, y que busca crear un nuevo público que los reciba. Esta caracterización le sirve a la autora para afirmar la particularidad de la vanguardia latinoamericana frente a la europea: su vocación polémica (“contenciosa”).

La propuesta de Unruh de interpretar el periodo entre finales de la década de 1910 y mediados de la década de 1930 como “an epoch of contentious encounters manifesting the

changing alliances that accompany shifting economic, social, and political conditions” (4), con una mirada regional más que nacional, va de la mano de una explicación de cómo estas prácticas serían realizadas por grupos o individuos que afirmaban posiciones culturales innovadoras y trataban de diseminarlas, poniéndolas en debate con las posiciones de otros. En Latinoamérica además estas características estarían relacionadas con el estudio del lenguaje, folklore e historia cultural de cada zona y además recibirían el estímulo extra continental a través de figuras “puente”, como Borges, Huidobro, Vallejo, Carpentier, Oswaldo de Andrade o Asturias.

Enfocando su estudio en lo combativo en el terreno de la cultura y el arte, Unruh examina en esos espacios la busca de autoafirmación de los grupos e individuos, a la vez que asevera que en Latinoamérica el impulso anti “institución arte” no fue tan fuerte como en Europa, porque la institucionalización de las tradiciones literarias era reciente, y que incluso a veces eran las mismas vanguardias las que construían con su actividad el canon de las literaturas nacionales. Partiendo de estos presupuestos, Unruh postula la importancia central de los textos de fronteras genéricas difuminadas (manifiestos, textos teatrales o “performativos” y otros) para entender la vocación beligerante de la vanguardia latinoamericana, porque con ellos se crea un “yo” o “nosotros” productor y una instancia receptora (auditorio o público lector, un “ustedes”), de dos tipos. Por un lado, un ustedes *participativo* de lo que se propone (aliados en la construcción deseada de un futuro arte nuevo, con quienes se relacionan de manera ambivalente por ser un público masivo), y por el otro, una instancia receptora que es más bien contendiente o enemiga, y que es atacada por ser parte del *establishment* contra el que se actúa. Los aportes de Unruh han sido primordiales para desarrollar mi lectura del surrealismo de Mariátegui, Abril y Moro, en particular su idea de que las actividades performativas vanguardistas son actos exhibicionistas, inmediatistas antes que representacionales. Los textos vanguardistas “hacen” en lugar de

simplemente “decir”, “engaging sensorial events” (70), y generan un evento comunicativo-participativo con una triada nosotros-ustedes-ellos. En este sentido, para esta tesis, he seleccionado una serie de artículos, novelas cortas, cartas, manifiestos, poemas, pinturas y collages que conforman un corpus que se revela como performativo, contencioso, y hasta manifestario, en el sentido de circulación polémica que Unruh le da a este tipo de textos.

Finalmente, esta tesis dialoga también con las contribuciones de Fernando Rosenberg en *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America* y las de Mariano Siskind en *Cosmopolitan Desires*, en tanto el primero ayuda a entender la posicionalidad del surrealismo en Mariátegui, y el segundo le da un marco de interpretación al cosmopolitismo de Abril y Moro. Mientras para Breton el surrealismo consistía en una actitud permanente de indagación y búsqueda revolucionaria (vivir tratando de expandir los límites racionales de la realidad hacia el inconsciente y el sueño, haciendo frente con el amor erótico y la imaginación a las prohibiciones de una sociedad putrefacta), el surrealismo peruano consistió en la apropiación individual de ciertos aspectos de la discursividad surrealista con el fin de conseguir un lenguaje universal y moderno con el cual enfrentar lo que veían como un medio opresor por ortodoxo (Mariátegui), o por retrógrado e ignorante de lo nuevo (Abril, Moro). Lo que diferenciaba a Mariátegui era la forma en que cartografiaba geopolíticamente el surrealismo, una manera que era diferente a cómo se articulaban los planes expansivos emanados desde el surrealismo parisino que buscaban crear un surrealismo mundial (un plan de expansión jerarquizado desde un centro claro hacia los espacios periféricos vistos como primitivos). La propuesta de Rosenberg es útil para entender la defensa del surrealismo de Mariátegui, “[since it] emphasize[s] a remarkable simultaneity that cannot be explained away by any account of the specific influences and European journeys of individual artists” (14). La perspectiva propuesta por Rosenberg busca ver cómo los sujetos

vanguardistas latinoamericanos hablan asumiendo una simultaneidad con sus pares europeos, la que les permite criticarlos (16). La autoafirmación de los discursos latinoamericanos incluye su posicionamiento como discursos válidos en sí mismos y a la vez críticos de los producidos desde otros lugares de enunciación: se trata de un cosmopolitismo situado con agencia. Esta perspectiva nos ayudará a entender las ideas de Mariátegui de que la presencia auténtica del surrealismo en las obras y autores de la época no dependía de la pertenencia al grupo parisino y que el surrealismo podía ser, por tanto, verdaderamente internacional. Rosenberg nos permite situar a Mariátegui como un sujeto que podía negociar geopolíticamente su propia manera de ser marxista, moderno, y hasta novelista surrealista.

Finalmente, el aporte de Siskind es fundamental para acercarnos a las ansias de ser modernos de Abril y Moro, con sus características de ser puente entre Europa y el Perú y sus constantes críticas a la escena local. Efectivamente, los “deseos de mundo” de ambos encajan en la descripción que hace Siskind del cosmopolitismo latinoamericano: “[I]n the case of cosmopolitan intellectuals dislocated by the symbolic order of nationalism, the universal appears as the negation of the local and the particular, which are perceived only in relation to their castrative potential” (9). Para entender las diatribas y polémicos insultos de Abril y Moro no solo al medio limeño, sino a cualquiera que osase contravenir sus puntos de vista universalizantes, no basta con la idea de una vanguardia latinoamericana contenciosa pero que explora lo local, ni con una perspectiva geopolítica de simultaneidad enunciativa. A Abril y Moro se les puede situar mejor dentro de las complejidades de ser sujetos cosmopolitas que estratégicamente buscan insertarse y participar en “the global hegemony of modern culture, in deliberate opposition to local forms of nationalistic, Hispanophile, or racially based hegemonies” (21), estrategia que “triggered a process of cosmopolitan identification understood as the formation of a

cosmopolitan ego based on an idealized self-image accompanied by an omnipotent sense of mastery and a promise of fullness” (21). En las siguientes páginas veremos si estos cosmopolitas surrealistas peruanos sufrieron o no de la “misrecognition” que Siskind le atribuye a sus propios “héroes cosmopolitas” latinoamericanos (por la imposibilidad de lograr asir la universalidad debido a su inevitable posición original de marginalidad).

Esta tesis se divide en tres capítulos. El primero se enfoca en Mariátegui, el pensador marxista peruano más importante del siglo XX, estudiando tanto los artículos sobre el surrealismo que publicó en diversas revistas (a través de los cuales introdujo el conocimiento del movimiento en el Perú), como también su única novela, *La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella*, la que ha recibido escasa atención crítica, pero que es fundamental para entender su acercamiento al surrealismo. Este capítulo explica la irresuelta tensión entre los dos tipos de razones que el crítico esbozaba para justificar al surrealismo. Mientras a veces lo ve como evidencia del caos y decadencia cultural que anunciaba un periodo revolucionario, otras veces Mariátegui destaca el surrealismo por ser una forma de liberación literaria (afirmada en el inconsciente, lo inverosímil y el amor) que, según defendía, no se contradecía con el marxismo. Sin embargo, dado el mandato comunista del realismo socialista, la defensa de Mariátegui del surrealismo por su veta imaginativa es, según sugiero, muestra de su heterodoxia estética, y, encarnada en su novela, la propuesta de una vía válida para renovar la literatura peruana. Más aún, este capítulo indaga también en la visión mariateguiana del surrealismo no solo como escuela literaria, sino como encarnación del nuevo espíritu de la época, y sus posibles efectos en la realidad.

En el capítulo 2, exploro cómo Abril usó inicialmente el surrealismo como una etiqueta para un estilo ecléctico que se apropiaba del repertorio de diversos movimientos vanguardistas

anteriores, lo que le permitió posicionarse a sí mismo y a los otros poetas jóvenes de su grupo como voces legítimas y modernas tanto en contextos locales como transatlánticos. Estudio así cómo Abril en su primer viaje a París y España lidió con la demanda de primitivismo que recibían los peruanos en Europa y recurrió a los temas del viaje cosmopolita, la liberalización masculina del sexo y la imaginería cinematográfica para insertarse en el circuito europeo como un productor de discursos modernos. Este capítulo revela cómo este primer surrealismo de Abril fructificó al llegar a un lenguaje maduro con aspiraciones de cambio social en su novela corta *El autómata* (de la que se presentan fragmentos inéditos). En este texto, a través de una lograda imaginería surrealista, Abril intenta convencer al lector de que la locura (o el vivir en un estado de permanente crisis espiritual) es el camino para sobreponerse a las castrantes demandas de la sociedad burguesa, y en consecuencia crear lo que llama una “clase surrealista” y una “cultura surrealista”.

El tercer capítulo se centra en César Moro, considerado uno de los poetas surrealistas más representativos de Latinoamérica, y el más importante del Perú. Repasando cómo Moro empieza a experimentar con el lenguaje surrealista en París (en pinturas y poemas) y cómo explora luego el collage en Lima, se muestra la centralidad de su trabajo como artista visual para su propuesta surrealista. Este capítulo desvela que una de las afirmaciones más potentes del surrealismo moreano en el Perú es su intento de persuadir beligerantemente a sus espectadores, a través de medios visuales, de que la poesía y el sueño son los caminos para dejar atrás expectativas artísticas anticuadas y para obtener la “videncia”, esto es, la capacidad de superar la ignorancia de lo nuevo y entender la realidad a través del lenguaje expresivo de la época: el surrealismo.

Antes de empezar, una precisión

En 2002 Valentín Ferdinán publicó en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* un

texto cuyo título (“El fracaso del surrealismo en América Latina”) ilustra muy bien el punto de vista de parte de la crítica sobre el surrealismo y su lugar en la historia cultural del siglo XX latinoamericano.⁸ Casi treinta años antes, en 1974, el autor de la primera antología del surrealismo latinoamericano, Stefan Baciú, había dicho refiriéndose al caso peruano:

Es difícil encontrar en Latinoamérica un ambiente más hostil y cerrado hacia el espíritu renovador de la vanguardia que la ciudad de Lima en la década de los años de la formación del surrealismo: los 20 y los 30 [...] En estas condiciones, es imposible hablar de un *movimiento surrealista* en el Perú, pero –paradójicamente– éste existió a través de la actividad poética y editorial de dos hombres: César Moro y Emilio Adolfo Westphalen. (*Antología de la poesía surrealista latinoamericana* 111).

Baciú continúa diciendo que gracias a la influencia de Moro y Westphalen existió en el Perú un “aire surrealista” que explica “las chispas o instantes surrealistas en la obra de Xavier Abril y Alberto Hidalgo, y hasta en la poesía nativista de un poeta tan peruano como Alejandro Peralta” (111), y que posteriormente existió una serie de poetas “parasurrealistas” en el país andino: Sebastián Salazar Bondy (111), Javier Sologuren, Carlos Germán Belli y Blanca Varela (119). Añade finalmente que la poesía peruana contemporánea, “una de las más fuertes de Latinoamérica, vive en un aire semisurrealista que se manifiesta en la obra de algunos de sus más destacados representantes” (112).

En su uso de términos como “surrealizante” (15), “aire surrealista”, “parasurrealismo” y “semisurrealismo”, la *Antología* de Baciú ejemplifica una visión restrictiva del empleo del adjetivo “surrealista”. Ya en sus siguientes libros, *Surrealismo latinoamericano* (1979) y *Surrealismo surrealistas* (1983), Baciú prefiere usar el término “surrealísticos” para quienes

⁸ Para una revisión del punto de vista de Ferdinán, ver Melanie Nicholson (32-33).

acusar el impacto del surrealismo en sus obras, es decir, todos los poetas de Latinoamérica no incluidos en la lista de quienes para él merecían el título de auténticos surrealistas: “Octavio Paz, Jorge Cáceres, Enrique Gómez Correa, Magloire Saint Aude, Aldo Pellegrini, César Moro, Braulio Arenas (en su primera época) –y MUY POCOS OTROS” (1979: 87; 1983: 5, énfasis en los originales). El criterio que lo guiaba para distinguir lo surrealista de lo demás era simple: merecían ser llamados surrealistas sólo quienes habían tenido contacto con el núcleo parisino; para Baciú, Breton era la medida de todas las cosas surrealistas: “Todos somos más o menos surrealísticos. Pero, hay que repetir, los surrealistas sólo al lado de Breton” (*Surrealismo Surrealistas* 5).

La perspectiva restrictiva del hispanista rumano debe entenderse en su contexto mayor, esto es, en el marco de la polémica sobre la existencia o no del surrealismo en España, debate que ocurría en el momento en que su antología latinoamericana vio la luz. En efecto, mucha tinta corrió alrededor del tema a partir de la aparición de tres libros: la antología de Vittorio Bodini traducida del italiano en 1971 como *Los poetas surrealistas españoles*, la traducción española del original inglés del libro de Paul Ilie *Los surrealistas españoles* (1972), y en Inglaterra también en 1972, el libro de C. B. Morris *Surrealism and Spain (1920-1936)*.⁹ El debate se aderezó con la publicación de *Poesía Superrealista. Antología* (1971) de Vicente Aleixandre, quien siempre se había declarado no surrealista.¹⁰ Pero la recepción del movimiento en España no empezó en los

⁹ El libro original de Bodini, había aparecido en italiano en 1963 y el de Ilie en inglés en 1968. El de Morris, esperó hasta el 2000 para una traducción al español. Para más detalles ver bibliografía.

¹⁰ Para un temprano repaso del debate, véase Carlos Feal. Para seguir parte de las proyecciones del debate en la crítica posterior, ver el libro editado por C. Brian Morris *The Surrealist Adventure in Spain*, que incluye un interesante examen de Ignacio Soldevilla-Durante de las implicancias en el ámbito peninsular de elegir tal o cual traducción del término francés *surréalisme* a partir del caso de Ramón Gómez de la Serna, repasando también las posiciones de Guillermo de Torre, Dámaso Alonso y otros. En la Nota preliminar a su antología superrealista, Aleixandre, por su lado, dice: “Alguna vez he escrito que yo no soy ni he sido un poeta estrictamente superrealista, porque no he creído nunca en la base dogmática de ese

setenta, sino muy pronto, en 1925, con las críticas al surrealismo de Guillermo de Torre en *Literaturas europeas de vanguardia* (227-238) e incluyó por parte de muchos poetas tanto el conocimiento y uso de una dicción surrealista, como, a la vez, un rechazo de muchos autores importantes (como Rafael Alberti y Federico García Lorca) a admitir el membrete. Lucie Personneaux Conesa plantea que muchos poetas españoles negaron por décadas cualquier afiliación surrealista porque serlo implicaba cuatro cosas: ser de izquierda, carecer de seriedad, ser anticlerical y renunciar al trabajo poético para ceder ante el automatismo psíquico (452-453). La crítica cita a García Lorca para ilustrar este último punto: “¿Qué mérito puede tener un poeta si toda conciencia crítica o artística está ausente? Ello nos explica la reserva de muchos poetas; Federico García Lorca, por ejemplo, que, hablando de su nueva poesía de *Poeta en Nueva York*, escribe: ‘Emoción pura, desencarnada, destacada del control de la razón, pero, ojo, ojo, con muy grande lógica poética’” (453). En sus libros Baciú trata de insertar sus opiniones como parte de esos debates, y su multiplicidad terminológica proviene de esa intención.

De manera análoga a lo que sucedió en España, desde la década de 1920 muchos críticos han tratado de usar el surrealismo como categoría para describir la obra de diferentes autores peruanos. Mariátegui fue uno de los primeros al tratar la poesía de César Vallejo en sus 7 *ensayos de interpretación de la realidad peruana*: “Vallejo además no es sino en parte simbolista. Se encuentra en su poesía –sobre todo de la primera manera– elementos de simbolismo, tal como se encuentra elementos de expresionismo, de dadaísmo y de suprarrealismo. El valor sustantivo de Vallejo es el de creador. Su técnica está en continua

movimiento: la escritura automática y la consiguiente abolición de la conciencia artística. ¿Pero hubo, en este sentido, alguna vez, en algún sitio, un verdadero poeta superrealista?” (7). Aleixandre en la década del setenta distinguía entre surrealistas, vale decir, los aliados de Breton, y los superrealistas, quienes usan un modo expresivo ligado a la irracionalidad. Por esto, para el ganador del Nobel de 1977, los únicos poetas surrealistas españoles eran Pablo Picasso, Salvador Dalí y Luis Buñuel (Baciú, *Surrealismo latinoamericano* 82-83).

elaboración” (260).¹¹ El uso bastante libre del término “surrealista”, continúa diez años después en Luis Alberto Sánchez, quien en 1938, en un libro panorámico de la poesía peruana contemporánea, dice, por ejemplo: “Nada hay de antagónico entre un poeta surrealista y su medio, su realidad. Lo ha demostrado el patetismo de Churata, la simplicidad de Mercado, la elegancia de Spelucín, la protesta de Magda Portal, la intensidad de Vallejo, el andinismo de Peralta, la angustia inocultable de Juan José Lora (43).¹² Este tipo de afirmaciones, que una obra que poco tienen en común bajo el membrete del “surrealismo”, produjo una furibunda respuesta de Westphalen en 1939:

L.A. Sánchez y Estuardo Núñez coinciden en el uso desmedido e inexacto del término ‘surrealismo’. En realidad, uno no llega a adquirir un concepto claro de lo que quieren significar con él. En L.A. Sánchez, su uso es obsesivo, la [sic] aplica siempre que no encuentra otro sustantivo o adjetivo, habla de los “cocktails surrealistas de Martín Adán”, de la “mezcla de indigenismo y surrealismo que se da en Oquendo”, de “un efímero pontífice surrealista (Xavier Abril)”, “Vallejo se anticipa al surrealismo”, “Enrique Peña

¹¹ Para revisar críticas a Saúl Yurkievich por asociar *Trilce* de Vallejo con el surrealismo, ver Coyné (*Medio siglo con Vallejo* 251-254).

¹² El *Índice de la Poesía Contemporánea Peruana* (1900-1937) de Sánchez, publicado desde su destierro en Chile, iguala a *Amauta* con una especie de filial del Surrealismo, y afirma que fue la influencia de Proust la que detuvo la impronta surrealista en el Perú (39-43). No solo el libro de Sánchez, sino también otro panorámico de Estuardo Núñez de 1938 provoca el acre comentario de Westphalen: “Las referencias de E. Núñez al surrealismo, tampoco son más acertadas; si en un momento menciona el ‘Segundo Manifiesto del Surrealismo’, estamos seguros que no lo hubiera hecho en ese tono, si hubiera leído algunas páginas del libro. Algunas gentes todavía no quieren enterarse que el surrealismo no es una escuela literaria más, ni una nueva preceptiva, sino nada menos q’ [sic] una nueva actitud humana. Oigamos a André Breton, el principal teórico del surrealismo: “[...]la palabra Surrealismo [...] siempre ha expresado para nosotros, el deseo de profundizar los fundamentos de lo real, de producir una más clara y al mismo tiempo, una más apasionada conciencia del mundo percibido por los sentidos. [...] hemos intentado presentar la realidad interior y la realidad exterior como dos elementos en proceso de unificación, de finalmente convertirse en UNO” (*El uso de la palabra* 1 [1939]: 8).

inicia el surrealismo”, “el surrealismo literario de AMAUTA”. Después de esta ennumeración [sic], no nos extrañamos al no encontrar un solo poema surrealista en su Antología, y al reconocer que si esos poemas se denominan surrealistas, no conocen del surrealismo más que el nombre que emplean como vocablo exótico para deslumbrar a los amigos. (“La poesía y los críticos”, *El uso de la palabra* 1: 8)

Y así como los estudiosos algunas veces han sido ligeros al calificar de surrealista a obras que no lo son, también en el Perú muchas veces los propios artistas han negado ser surrealistas: Westphalen y Tilsa Tsuchiya, por ejemplo. Por todo lo expuesto cabe hacer una aclaración: las palabras “surrealismo” y “surrealista” se emplean aquí evitando un uso esencialista y restrictivo; no evito a priori calificar de surrealista una obra en particular o un momento creativo de un autor, porque éste no perteneciera al club de amigos Breton, ni porque no responda al uso de la escritura automática. Tampoco se excluye a priori las obras de quienes no vivieron y crearon bajo la égida de la moral surrealista. Lo que guiará entonces mi análisis de las obras peruanas será una lectura cuidadosa que ponga en diálogo sus elementos formales y sus propuestas ideológicas con las del surrealismo internacional.

El surrealismo en el Perú consistió por momentos en una aplicación mecánica de recursos expresivos o tópicos propios de momentos de aprendizaje (el primer Abril), en otros instantes fue más bien una reinención o resemantización individual (Mariátegui), en otros autores o periodos siguió el camino de la expansión de los logros de la tradición surrealista (Moro y Westphalen entre 1935 y 1939; en el campo pictórico, el primer Gerardo Chávez y Carlos Revilla), y en otros consistió en un uso creativo de los recursos expresivos o tópicos surrealistas amalgamados con otras discursividades (el mejor Abril, Westphalen, Tsuchiya, Venancio Shinki, Alberto Quintanilla). El denominador común es que así como el surrealismo francés proyectaba sus

ansias por lo primitivo en Latinoamérica, los peruanos intentaron apropiarse del surrealismo como paso para construir un lenguaje propio moderno. Señalar este intento de “apropiación de la apropiación”, para usar un término de Andrea Giunta, no alcanza sin embargo para abarcar y explicar las textualidades y complejidades de las diferentes variaciones peruanas del surrealismo. Por esto, esta tesis se configura como un primer paso –incompleto y arbitrario en su parcialidad– de un proyecto de mayor envergadura: la futura elaboración de una historia crítica del surrealismo en el Perú.

CAPÍTULO 1

Vanguardias decadentes, surrealismo revolucionario: ideología y estética en José Carlos Mariátegui

La importancia del surrealismo en el desarrollo del pensamiento de José Carlos Mariátegui no ha sido suficientemente ponderada por la crítica. Por poner solo un ejemplo, la antología mariateguiana *Literatura y estética* publicada por la Biblioteca Ayacucho en 2006 no incluye ningún texto de Mariátegui dedicado al surrealismo.¹³ Este capítulo trata de llenar este vacío crítico al examinar el pensamiento estético de José Carlos Mariátegui (1894-1930), figura articuladora y teorizadora del indigenismo y el socialismo peruanos, partiendo de la premisa de que existió una oposición entre sus ideas sobre las primeras vanguardias y sus opiniones sobre el surrealismo. En este marco, propongo que el discurso de Mariátegui sobre el surrealismo es parte de las diferentes propuestas heterodoxas que el director de *Amauta* sostuvo, especialmente a partir de setiembre de 1927 cuando la Internacional Comunista (la Komintern) empezó a tratar de imponer la ortodoxia de sus dictados políticos en el Perú, generando divisiones en el movimiento

¹³ Esta ausencia se da a pesar de que en la presentación del libro la editora Mirla Alcibíades resume bastante bien la relación de Mariátegui con el surrealismo (XVIII-XIX). La antología solo incluye un texto en el que se menciona el surrealismo, “La realidad y la ficción” (1926): se trata de un artículo importante para dilucidar las ideas estéticas mariateguianas, pero en él la literatura surrealista aparece solo como un ejemplo entre otros de la preponderancia en la nueva literatura de lo inverosímil. Por otra parte, Álvaro Campuzano Arteta acaba de publicar *La modernidad imaginada. Arte y literatura en el pensamiento de José Carlos Mariátegui (1911-1930)*, un gran aporte al estudio de lo estético en Mariátegui. Sin embargo, su discusión de la importancia del surrealismo, aunque lúcida, es breve (230-31), y se engarza solo tenuemente con su lectura de *Siegfried y el profesor Canella* (281-91). Campuzano ve la novela de Mariátegui como un divertimento en el que se sintetiza, a veces paródicamente, la visión mariateguiana de las exploraciones en la subjetividad realizadas por la literatura burguesa contemporánea (indicadas en 215-229), las cuales resume así: “Al igual que el monólogo interior o aquel más indefinido ‘freudismo’ narrativo, la incorporación en la novela del montaje cinematográfico se adecuaría a los desafíos específicos planteados por el tratamiento de temas –el angustioso desarraigo de los desclasados, la vida múltiple de la gran ciudad– plenamente contemporáneos. Las alteraciones en la forma de la novela naturalista que Mariátegui atestigua y alienta permitirían, de este modo, captar las complejidades de la experiencia de un mundo en medio de una intensamente incierta estación de cambio” (229).

socialista peruano. Mariátegui había mantenido su independencia hasta ese momento (Flores Galindo, *La agonía de Mariátegui* 20-22), y, es más, en octubre de 1928 fundó el Partido Socialista del Perú, pero las tensiones entre las propuestas del líder local peruano y la Komintern provocan que se entable un debate de las posiciones mariateguianas en Buenos Aires en 1929, foro en el que se rechazaron sus ideas en tanto eran interpretaciones que partían de la realidad regional/local, en favor más bien las interpretaciones apriorísticas de corte estalinistas.¹⁴

Teniendo en cuenta este contexto, sostengo que el Surrealismo fue el camino elegido por Mariátegui para sustentar teóricamente el componente estético de su heterodoxia marxista: a diferencia de su visión de los otros movimientos vanguardistas, el Surrealismo no sólo implicaba para Mariátegui la experimentación formal extremada para denunciar las prácticas artísticas burguesas decadentes y así quemar una etapa para llegar luego al arte comunista, sino que implicaba además un camino viable en sí mismo, en tanto él lo entendía compatible con el pensamiento revolucionario.

Exponer las ambigüedades del complejo acercamiento mariateguiano a estos conceptos es importante porque permite entender el lugar que Mariátegui propone para el Surrealismo tal y como él lo entiende, matizando de paso las lecturas que circunscriben las opiniones mariateguianas sobre las vanguardias: Es verdad, como afirman, por ejemplo, Higgins (“Mariátegui y la literatura” 303-304) y Coronado (*The Andes Imagined* 27-28) que las vanguardias fueron para Mariátegui un arte de transición que sin ser revolucionario era síntoma

¹⁴ En carta fechada el 6 de diciembre de 1927 y dirigida al Ministro de Gobierno Celestino Manchego Muñoz, Mariátegui declara “Que Amauta, revista de cultura, de definición ideológica y de especulación científica, estética y doctrinal, es extraña a toda organización internacional comunista” (ver el original en el Archivo Mariátegui: <http://archivo.mariategui.org/index.php/carta-a-celestino-manchego-munoz>). Para una descripción del aislamiento de los últimos meses de Mariátegui debido a las presiones surgidas del acecho policial (en setiembre de 1929 su casa es allanada acusado de participar en un supuesto “complot judío”, cfr. Flores Galindo *La agonía de Mariátegui* 105, y para más sobre los debates que sostuvo simultáneamente con el APRA y la Komintern, ver *La agonía de Mariátegui* 93-ss.

de la descomposición del arte burgués, abriendo el camino para el arte revolucionario. Sin embargo, esta afirmación no toma en cuenta que Mariátegui cristalizó este juicio sobre el vanguardismo recién en setiembre de 1928, apenas un año y medio antes de su muerte. La mayor complejidad y contradicciones de la visión mariateguiana sobre las vanguardias se aprecia en el examen diacrónico, ya que, como ha notado Vicky Unruh:

Out of this debate [about issues concerning modernity versus cultural authenticity] arose a critical inquiry into the aesthetic values and social relationships shaping artistic practice in Latin America. Because of Mariátegui's fascination with the European avant-gardes and his commitment to developing a program for Peruvian cultural independence, he became one of the more cogent and imaginative architects of that inquiry. ("Mariátegui's Aesthetic Thought" 47)

Pero, ¿podía realmente ser compatible el surrealismo con la estética del realismo socialista? Mariátegui desarrolló una interpretación propia del Surrealismo en la que enfatizó dos puntos fundamentales que lo hacían pensar que al menos no había contradicción entre ambos elementos: en primer lugar, la libertad de la fantasía ficcional frente a la realidad y, en segundo lugar, la paradoja de lo inverosímil. Para ilustrar cómo estas ideas se plasmaron tanto en la especulación ensayística como en la práctica literaria, analizaré su olvidado texto *La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella* (publicado por entregas entre febrero y abril de 1929 en la revista *Mundial*) y una serie de artículos, prestando especial atención a algunos textos escritos en los poco más de tres meses que pasaron entre la publicación del *Segundo manifiesto surrealista* (de diciembre de 1929) y su muerte (en abril de 1930). Mi objetivo, reitero, es mostrar cómo para Mariátegui los alcances del surrealismo lo constituyeron no sólo como un preludeo hacia la nueva narrativa realista, sino en una poética válida en sí misma y en la alternativa estética-ideológica

por la que él optó al final de su vida, ya que, como afirma Melisa Moore:

For Mariátegui, the transformational potential of (Modernist) poetic forms and practices for both politics and the arts signaled quite clearly that problems of perception and representation in these fields could, or should, be worked out at a textual level, alongside the processes of signification. It is not surprising, therefore, that his conception of Modernist poetry as a médium for negotiating contextual problems should have shaped his interpretation of the latter. (67)

En este sentido, para lograr comprender las opiniones de Mariátegui sobre el Surrealismo, primero haré un breve repaso de su acercamiento a la creación literaria en sus años juveniles en Lima, luego realizaré un análisis detallado de sus textos ensayísticos sobre las vanguardias y el Surrealismo, y finalmente estudiaré su novela corta *La novela y la vida. Siegfried y el Profesor Canella*, mostrándola como un intento de apropiación local del discurso surrealista internacional.

1.1. El joven Mariátegui y la creación literaria

Sin haber cumplido los 15 años, José Carlos Mariátegui empieza a trabajar de ayudante en el periódico limeño *La Prensa*. Su vida intelectual se inicia cuando decide introducir subrepticamente una crónica suya firmada con el seudónimo de Juan Croniqueur en la edición del 24 de febrero de 1911, por lo que es disciplinado por el director del diario, Alberto Ulloa Cisneros. Gradualmente, luego del retiro de varios importantes colaboradores (entre ellos Abraham Valdelomar y Alfredo González Prada), ya sea como Juan Croniqueur o al uso de otros seudónimos, Mariátegui empieza a publicar de manera continua textos de variado tipo, y no sólo en *La Prensa*, sino que también empieza a ser requerido en las páginas de *Lulú*, *Mundo Limeño*, *El Turf*, o *Variedades*. A las crónicas se les une pronto la poesía, al punto que en 1916 se anuncia

la publicación de un libro de poemas titulado *Tristeza*, ya terminado, que incluiría al menos veinticuatro sonetos, tanto endecasílabos como alejandrinos, muchos de los cuales aparecieron previamente en publicaciones periódicas. Alberto Tauro ha descrito el tono de los poemas juveniles de Mariátegui así:

Esos versos son mesuradamente confidenciales, a veces contaminados por la displicencia y el escepticismo, siempre saturados de la brumosa nostalgia que suscita el recuerdo de lo pasado y las ansias imprecisas que inspira el porvenir. Su “tristeza” interpreta una situación existencial; pero también trasunta cierta identificación con las postulaciones ideológicas de filósofos y escritores que sufrieron los efectos de la soledad y el desamor. (Estudio preliminar 46)¹⁵

La poesía de Mariátegui se circunscribe por una parte a encargos que cumplía por necesidades económicas (usualmente textos de tema hípico),¹⁶ y por otra a poemas enfocados en transmitir un sentir melancólico y abúlico, propio del decadentismo modernista, con el que se muestra todavía deudor a pesar de algunas menciones al cinema o los automóviles. Este tono quedo se aprecia explícito en su poema “Spleen”, título con el que alude a *Le Spleen de Paris* de Charles Baudelaire:¹⁷

Un cansancio muy grande e impreciso. Una sed
de imposibles caricias. Un neurótico amor
que me envuelve en las mallas sutiles de su red

¹⁵ Cf. Tauro, “Estudio preliminar” (36-52) para mayor detalle sobre el desarrollo del proyecto lírico de Mariátegui.

¹⁶ Años más tarde, Mariátegui publicaría una interesante reflexión sobre la industrialización global y el lugar del caballo y el indio en ella: “La civilización y el caballo”.

¹⁷ Publicado en *Lulú* 3, el 28 de julio de 1915 con el título de “Gesto de Spleen”, y al año siguiente en *El Tiempo* (el 14 de agosto de 1916). Reproducido en *Escritos Juveniles 1*: 95.

y que me ha anestesiado, sin curar mi dolor...
Un desdén por la vida. Una vaga inquietud
ante la certidumbre de que habré de morir
y aunque siento infecunda mi fatal juventud
una pena muy honda, muy honda de partir...
Una abulia indolente que me veda luchar
Y me sume en la estéril lasitud de soñar.
Un afán de aturdirme en el diario trajín.
Me espanta verme a solas. Busco la confusión
por no oír la imperiosa voz de mi corazón
y me río jocundo por disfrazar mi spleen... (*Escritos Juveniles 1*, 95)

El enunciador del poema presenta su drama de manera individualista: a pesar de ser joven, está solo, cansado, y siente próxima la muerte, a la que se acerca a través de una abulia inevitable. Es más, consciente de la esterilidad de su día a día, busca el disfraz del aturdimiento para olvidar sus males. Esta visible falta de correlato social de sus malestares personales es una constante en sus otros poemas, como se ve en la primera estrofa de “Nirvana”: “Neurasténico, absurdo, soñador,/ tengo un raro y sonámbulo vivir/ y tejo mis ensueños de fakir/ en un hiperestésico sopor.”¹⁸ La vida como existencia alienada, en una especie de trance de sopor asociado al sueño está, además, muchas veces relacionada con el amor o su ausencia, como en “Morfina”: “Tu amor es mi morfina. Yo he soñado/ que desde nuestro encuentro lo supiste/ y, piadosa enfermera, me has amado/ porque soy infinitamente triste.”¹⁹

¹⁸ En *La Prensa* el 2 de enero de 1916 y en *Lulú* 51, del 20 de julio de 1916, 9.

¹⁹ En *La Prensa* el 2 de enero de 1916 y en *Lulú* 32, del 2 de marzo de 1916, 15.

Por otra parte, Mariátegui venía publicando cuentos desde agosto de 1914: en un lapso de tres años aparecen 17 relatos suyos y tiene ya entre manos el proyecto de un libro reuniéndolos a publicarse inmediatamente después de su poemario. Tauro apunta que se puede diferenciar dos tipos de temas o vertientes en estos cuentos juveniles: “una, consagrada a los temas hípicas, y, otra, desenvuelta en torno a vicisitudes de la condición humana” (56). Lo cierto es que, como ha señalado Jorge Kishimoto en *Documentos de Literatura*, en algunos cuentos de Mariátegui se empieza a notar el tránsito de un modernismo tardío a una prosa pre-vanguardista, pues, a diferencia del cosmopolitismo exquisito del modernismo, ya en Mariátegui se ve el cosmopolitismo mundano propio de la vanguardia, especialmente en sus personajes (11). Tal es el caso de “El hombre que se enamoró de Lily Gant”, cuento en el que Arnaldo, un joven bon vivant de 30 años comprometido para casarse con Isabel Saravia, se enamora al ver en el cine a Lily Gant, una actriz de películas melodramáticas producidas por la compañía francesa Pathé Frères. Su amor por la actriz genera en el protagonista dudas introspectivas: “. . . ¿se había podido enamorar de una vaga, de una incorpórea, de una intangible mujer, de una sombra del écran, él que nunca se había enamorado de ninguna otra real, de ninguna otra por hermosa que fuera?” (175).²⁰ Decidido a dar por terminado este *affair* virtual, Arnaldo resuelve dejar de ir al cine definitivamente luego de una última función. En el cine ve un folletinesco film titulado *La pobre Margot*, en el cual el personaje principal, Margot/Lily, se ve obligado a comprometerse y a ceder frente a los avances de su novio a pesar de su tristeza. Arnaldo sale del cinema “sombrió, inconsciente, como loco” (176), y le envía una carta breve a Isabel cancelando su compromiso, fingiendo como causa que era hereditariamente epiléptico. Como se ve, la preocupación

²⁰ Apareció en *La Prensa*, el 4 de agosto de 1915, en *Lulú* 48, del 18 de mayo de 1916 (18-20), y en *El Tiempo*, el 25 de agosto de 1916. Reproducido en *Escritos juveniles 1* (171-176).

individual y decadentista aparecen en primer plano, aunque en contacto con los conflictos propios de un nuevo escenario en el que las emergentes tecnologías y la proliferación de formas de entretenimiento masivo pueden influir en el comportamiento no solo del pueblo, sino también de alguien descrito como educado, frío y cerebral.

Estas incursiones en la creación literaria fueron desdeñadas no solo por el propio Mariátegui a su regreso de Europa, quien denominó a esta época su “edad de piedra”, sino también por algunos críticos, quienes las ven como experimentos propios de una vida bohemia, carente de la reflexión aguda propia de su obra posterior. En gran parte esto se debe, creo yo, a que durante esta época del desarrollo intelectual del autor todavía no aparece un motivo fundamental en el Mariátegui maduro: la cuestión del mito, una idea que, como ha apuntado Melisa Moore, tendría la capacidad “for radically transforming social subjects within political, artistic, and intellectual fields” (68). Recién en 1925 Mariátegui desenvolvería este tema, especialmente en “El hombre y el mito”, donde señala que:

La civilización burguesa sufre de la falta de un mito, de una fe, de una esperanza. Falta que es la expresión de su quiebra material. La experiencia racionalista ha tenido esta paradójica eficacia de conducir a la humanidad a la desconsolada convicción de que la Razón no puede darle ningún camino. El racionalismo no ha servido sino para desacreditar a la razón . . . El hombre contemporáneo siente la perentoria necesidad de un mito. El escepticismo es infecundo y el hombre no se conforma con la infecundidad . . . Lo que más neta y claramente diferencia en esta época a la burguesía y al proletariado es el mito. La burguesía no tiene ya mito alguno. Se ha vuelto incrédula, escéptica, nihilista. El mito liberal renacentista, ha envejecido demasiado. El proletariado tiene un mito: la revolución social. Hacia ese mito se mueve con una fe vehemente y activa. La burguesía

niega; el proletariado afirma . . . La fuerza de los revolucionarios no está en su ciencia; está en su fe, en su pasión, en su voluntad. Es una fuerza religiosa, mística, espiritual. Es la fuerza del Mito.²¹

Los personajes del Mariátegui joven tanto como su voz poética carecen efectivamente de un mito, y son usualmente estetas aburguesados que prefieren una existencia racional, escéptica, infecunda y quedamente atormentada en lugar de la acción social, o se decantan por finos entretenimientos como la hípica frente a las aficiones vulgares de los toros o el box. Sin embargo, como ha notado Mónica Bernabé (64-66), el momento decadentista de Mariátegui, ligado al dandismo y el esteticismo, si bien muchas veces desdeñado, resultó necesario en tanto expresaba la transición de la situación literaria en el Perú no solo hacia nuevos temas, sino hacia una nueva sensibilidad. Más aún, Tauro ha notado un punto de suma importancia que conecta estos primeros intentos narrativos con la tardía *nouvelle* surrealista de Mariátegui que analizaremos más adelante, señalando que Mariátegui tenía una preferencia por sus cuentos, “porque en el curso de su vida profesional había vertido su imaginación en algunas crónicas referentes a sucesos más o menos sensacionales; y, al aprovechar la trama de la vida para suscitar la comprensión de los lectores, había desarrollado las noticias con el ingenio y la morosidad que suele reclamar el cuento” (54). Vale decir, el material periodístico, muchas veces de tinte policial, alimentaba la imaginación del joven Mariátegui, al punto que, como ha señalado el propio Tauro, la crónica de un crimen es titulada “cuento” (“Cuento trágico, doloroso, inquietante: El crimen del balneario”), justamente para dar cabida a la presentación de las hipótesis personales sobre el suceso por parte del cronista.

²¹ Publicado en *Mundial* el 16 de enero de 1925. Para un reciente análisis que rescata el papel del mito en la ideología de Mariátegui, ver Jaime Hanneken. Para una lectura del mito como un enlace entre el neo-romanticismo mariáteguiano y su surrealismo, ver Michael Löwy.

Apuntado esto, es en la trayectoria posterior de Mariátegui que se encarnan vivamente las discusiones políticas, culturales y estéticas de la década del veinte, y es en ella que se puede apreciar cómo los conceptos que se debatían iban adquiriendo significados sobre la marcha y a la luz del intercambio de ideas, pues como ha anotado Fernanda Beigel:

Los doce años que se inician con la participación de José Carlos Mariátegui en la revista *Nuestra Época* (1918) y terminan con la clausura de *Amauta* (1926-1930), marcan un breve pero fecundo recorrido por la senda de la construcción de un proyecto político y cultural que hoy, más que nunca, es tópico de discusión en Perú y en el mundo. Y es que se trata de un itinerario épico, atravesado por una residencia en Europa, la dirección de cuatro revistas y un periódico, la creación de un partido y dos editoriales, la confección de innumerables ensayos y artículos periodísticos. (*La Epopeya* 15)

En el siguiente apartado, revisaremos cómo el contexto de las discusiones de los años veinte peruanos sobre la vanguardia, el indigenismo y la revolución se expresó en la trayectoria de uno de sus puntos nodales: Mariátegui.

1.2. Mariátegui en las polémicas de la década del veinte: vanguardia, indigenismo y revolución

La llegada de Augusto B. Leguía (1863-1932) a la presidencia del Perú en 1919 marca el fin de la llamada República Aristocrática y el inicio de un régimen autoritario que duraría once años.²² Denominando su gobierno como el de la “Patria Nueva”, en oposición al dominio

²² En la sexta edición de su *Historia de la República del Perú*, Jorge Basadre delimita el periodo de la “República Aristocrática” entre los años 1895 a 1919, época de dominio político de la oligarquía. Para más detalles sobre la “República Aristocrática” ver el libro de Manuel Burga y Alberto Flores Galindo, *Apogeo y crisis de la república aristocrática: oligarquía, aprismo y comunismo en el Perú, 1895-1932*. Para una explicación del discurso oficial de la “Patria Nueva”, revisar la misma fuente, especialmente 130-148. Para una revisión diacrónica y un balance de las perspectivas sobre este segundo periodo, véase “La Patria Nueva de Leguía a través del siglo XX” de Paulo Drinot. Para un primer acercamiento a las

anterior de la oligarquía, Leguía emprende una serie de esfuerzos de modernización del país que incluyen una nueva constitución política y proyectos de desarrollo urbano y de infraestructura pública, entre otras medidas. Al mismo tiempo, en esta década se inicia también un acentuado proceso de cambio en los imaginarios culturales, sociales y políticos peruanos: surgen nuevos partidos políticos como la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA, 1924) y el Partido Socialista (1928), se debate a fondo el indigenismo y se desarrollan las vanguardias literarias.²³ En estos debates, en los que muchas veces se funden lo ideológico y lo estético, participan los jóvenes intelectuales de la época, como César Vallejo (1892-1938) y José Carlos Mariátegui (1894-1930), mientras en el campo literario, hay una primera etapa en la que resaltan las producciones vanguardistas de Alberto Hidalgo (1897-1967) y Juan Parra del Riego (1894-1925), la temprana cumbre que representa *Trilce* de Vallejo (1922), y la publicación de algunas revistas como *Flechas* (1924) y de los artículos periodísticos de Mariátegui reunidos en su libro *La escena contemporánea* (1925).²⁴

Pero es en realidad 1926 el año en que se inicia el auge de una discusión articulada sobre

discusiones sobre el imaginario peruano de la época, véase “Notas sobre la búsqueda de una interpretación de la realidad peruana entre 1895 y 1930”, de Basadre.

²³ Para mayores detalles sobre los dos primeros temas se puede revisar dos antologías que los ilustran: *La polémica del vanguardismo: 1916-1928* (2001) y *La polémica del indigenismo* (1976).

²⁴ Hidalgo fue el primer vanguardista peruano. Publicó, entre otros, *Arenga lírica al emperador de Alemania. Otros poemas* en Arequipa en 1916, *Panoplia lírica* en Lima en 1917, *Química del espíritu* en 1923 y *Simplismo: poemas inventados* en 1925, estos dos últimos en Buenos Aires. Parra del Riego compartía el afán futurista del primer Hidalgo. Especialmente célebres son sus “polirritmos dinámicos”, poemas a la motocicleta y al jugador de fútbol Isabelino Gradín. En *Himnos del cielo y de los ferrocarriles*, libro publicado el año de su muerte en Montevideo (1925), se encuentran todavía deudas modernistas, a pesar de incluir sus poemas vanguardistas “Al motor maravilloso” (11-12) y “Loa al fútbol [sic]” (61-63). *Flechas* fue, como bien arguye Esther Castañeda Vielakamen, la puerta a la vanguardia pero cargando aun el lastre modernista (50-51). Dirigida por los poetas Magda Portal y Federico Bolaños, tenía como secretario al también poeta Serafín del Mar.

la renovación artística en el Perú, con la aparición de revistas como *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* (1926-1927), *Poliedro* (1926-1929), *Jarana* (1927) y, especialmente, *Amauta* (1926-1930) y el *Boletín Titikaka* (1926-1930).²⁵ Estas revistas sirvieron de caja de resonancia y herramienta de articulación de intercambios locales, nacionales (Lima, Puno, Cusco, Arequipa, Trujillo y Huancayo) e internacionales al trabajo de, entre muchos otros, Gamaliel Churata (1897-1969), Magda Portal (1900-1989), y Luis Alberto Sánchez (1900-1994), y también a los proyectos de quienes se identificaban a sí mismos cómo la siguiente promoción de jóvenes, entre ellos César Moro (1903-1956), Rafael Méndez Dorich (1903-1973), Xavier Abril (1905-1990), Carlos Oquendo de Amat (1905-1936), Adalberto Varallanos (1905-1929), Martín Adán (1908-1985) y Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001).²⁶

Luego de sus juveniles incursiones en el periodismo y la bohemia decadentista limeña de la segunda mitad de la década de 1910, Mariátegui había partido hacia Europa en 1919, cuando el gobierno de Leguía lo silenció enviándolo a un amable exilio²⁷. La visión que Mariátegui

²⁵ Para un panorama amplio y agudo de las revistas de los años veinte, ver *El laboratorio de la vanguardia* de Yazmín López Lenci.

²⁶ Paralelamente a Mariátegui, Jorge Basadre hizo también en tiempo real una revisión alternativa del papel social de la que llama la generación de 1919-1924 y de un deseable espiritualismo creador (*Equivocaciones* 49-56), del arte nuevo y del panorama literario peruano. Sobre estos dos últimos temas, véanse sus ensayos publicados en el número 1 de *Jarana* (1927), “La estética de la superstición” (*Equivocaciones* 57-60) y “El poema de los cinco sentidos” (*Equivocaciones* 61-63). En general, y a diferencia del caso de Mariátegui, las ideas de Basadre no solo no tuvieron seguidores en los jóvenes artistas, sino que generaron rechazo (ver Abril “Manifiesto breve, sintético”). Empero, una excepción se ve en “Literatura de la costa. A propósito de *Jarana*” (*Boletín Titikaka* 20, marzo de 1928) donde Lucas Oyague dice: “Jorge Basadre el más alto y más puro valor de la nueva generación, es acaso, el timonel de esta empresa [la parte estética de *Jarana*]”, 2). Para un panorama crítico más abarcador del estado de la poesía peruana de la época, ver la introducción de Marta Ortiz Canseco a su antología *Poesía peruana 1921-1931. Vanguardia + indigenismo + tradición*. Para la relación entre la modernización tecnológica y la poesía de vanguardia peruana, véase *Musa mecánica* de Mirko Lauer.

²⁷ Mariátegui y César Falcón empiezan a publicar el periódico *La Razón* en mayo de 1919. En julio Leguía perpetra un golpe de estado. Como represalias a las críticas políticas de *La Razón*, en agosto la imprenta se niega a imprimir el periódico, el que deja de publicarse. Puesto en la disyuntiva de ser encarcelado o abandonar el país, Mariátegui elige ir a Europa con el título de “agente de propaganda

desarrolla sobre las vanguardias a su regreso del periplo europeo fue un *work in progress* lleno de marchas y contramarchas desde su gestación hasta su cristalización, y se dio en un permanente contrapunto entre su variante concepto de lo que significaba ser vanguardista y los debates que promovía acerca del socialismo y el indigenismo. La evolución estético-ideológica de Mariátegui debe, pues, enfatizar que los límites conceptuales de estas tres categorías eran fundamentalmente maleables y que se fueron consolidando sobre la marcha y como producto del intercambio de ideas a lo largo de varios años: en la década de 1920, estos términos no se referían a entidades o fenómenos estables, sino a conceptos en proceso de definición y discusión.

El viaje a Europa le había servido a Mariátegui como rito de paso para regresar a su país con un afán de reflexionar sobre la problemática peruana desde un modelo teórico flexible frente a la realidad autóctona.²⁸ Después de su regreso al Perú en marzo de 1923, luego de haber estado en contacto con los grandes cambios de su época, vivido en Italia y visitado otros países, y abrazado el marxismo, Mariátegui empieza a publicar en las revistas limeñas *Variedades* (en setiembre del 23) y *Mundial* (setiembre del 24) reflexiones sobre política internacional – abordando temas como el fascismo, la revolución rusa, el imperialismo, la democracia, o el antisemitismo– y el papel de los intelectuales del momento frente a ese nuevo panorama mundial. Como notara Flores Galindo: “Europa es el escenario de un aprendizaje indispensable: el descubrimiento de las diferencias con Latinoamérica, lo que no significó abjurar del

periodística en Italia”, nombrado en una Resolución del 27 de noviembre de 1919, firmada por el presidente Leguía y con un sueldo de 45 libras oro (cfr. Rouillon 309). Cabe señalar que pese a este nombramiento y al salario recibido de Relaciones Exteriores en Italia, Mariátegui no escribió ninguna línea apoyando al régimen de Leguía.

²⁸ En parte debido a la “heterodoxia cultural” de Mariátegui, para usar una fórmula de Pérez de Medina. Para un análisis detallado de las tensiones entre ortodoxia y heterodoxia, especialmente en el Mariátegui político, ver Beigel, *El itinerario y la brújula* 169-199.

conocimiento de esa cultura y de sus beneficios. Todo lo contrario: era indispensable estar informado, conocer los nuevos aportes pero nunca para imitarlos” (*La agonía* 44).

Pronto, en noviembre de 1923, aparecen “anuncios de la revista ‘Vanguardia. Revista Semanal de Renovación Ideológica. Voz de los Nuevos Tiempos’, dirigida por Mariátegui y Félix del Valle, proyecto que no llega a concretarse” (Flores Galindo y otros).²⁹ Nótese el uso de los términos “vanguardia” y “renovación”, frente a los que aparecen unos meses después, en “Poetas nuevos y poesía vieja” (*Mundial*, 31 de octubre de 1924), donde Mariátegui se encarga de denunciar “un pasadismo incurable y enfermizo” en los nuevos poetas peruanos, lo que los habría convertido en nostálgicos pueriles y melancólicos. El diagnóstico termina en la oposición del ambiente provinciano peruano frente a la nueva poesía que acababa de ver en Europa, rematando la descripción con un juicio pesimista:

El futurismo, el dadaísmo, el cubismo, son en las grandes urbes un fenómeno espontáneo, un producto genuino de la vida. El estilo nuevo de la poesía es cosmopolita y urbano. Es la espuma de una civilización ultrasensible y quintaesenciada. No es asequible por ende a un ambiente provinciano. Es una moda que no encuentra aquí los elementos necesarios para aclimatarse. Es el perfume, es el efluvio lírico del espíritu humorista, escéptico, relativista de la decadencia burguesa. Esta poesía, sin solemnidad y sin dramaticidad, que aspira a ser un juego, un deporte, una pirueta, no florecerá entre nosotros.

Si según Flores Galindo, “[d]e los tres años y siete meses europeos nace esa doble vertiente mariateguista: la defensa de lo nacional y la necesidad del internacionalismo” (*La*

²⁹ La exactitud de esta y otras fechas relativas a Mariátegui aludidas en este trabajo procede de la Cronología de Flores Galindo y otros (citamos por esta fuente Web porque corrige y aumenta la versión original de Flores y Portocarrero, en *Invitación a la vida heroica: Antología*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1989).

agonía 44), queda claro que en este temprano momento el último elemento tenía más importancia que el primero: la visión sobre la nueva generación de poetas peruanos era negativa, en tanto ésta arrastraba los antiguos vicios de las modas poéticas limeñas, lo que conllevaba un dictamen severo: la poesía peruana del momento estaba atrapada dentro de “en un círculo vicioso. La poesía melancólica aburre a la gente y el aburrimiento de la gente segrega poesía melancólica”. A pesar de estos juicios (que incluían al conjunto de la obra creativa del joven Mariátegui de la edad de piedra, y de los que sólo se salvaba César Vallejo), rápidamente Mariátegui dejó atrás este pesimismo y su influencia en la renovación de la discusión intelectual en el Perú empezó a crecer: su figura iba adquiriendo peso propio en el debate político y cultural, hasta consolidarse en octubre de 1925, cuando aparece su primer libro, *La escena contemporánea*, una reunión de los artículos previamente divulgados.³⁰ En el prólogo, Mariátegui señala que su texto “no tiene más valor que el de ser un documento leal del espíritu y la sensibilidad de mi generación” (XII). En tanto esta afirmación lo sitúa en el meollo de la puesta al día del Perú, puede rematarla dedicando su libro “a los hombres nuevos, a los hombres jóvenes de la América indo-íbera”³¹: de la mano con la idea de cambio generacional va la mención de la coexistencia de lo indígena y lo europeo. Finalmente, en un reportaje de junio de ese mismo año, 1925, respondiendo a una pregunta sobre sus proyectos, Mariátegui anuncia que prepara la aparición de una revista: “Vuelvo a un querido proyecto detenido por mi enfermedad [en mayo del 24 casi había muerto, amputándosele la pierna derecha]: la publicación de una

³⁰ Analizando *La escena contemporánea* y su visión de la modernidad a partir del cine, Michelle Clayton afirma que “La propuesta de Mariátegui, entonces, era encontrar una manera no coercitiva de articular lo local y lo global, cultura y política, una manera que tampoco traicionaría la multiplicidad del momento presente [de crisis política y artística]” (244).

³¹ Respecto a cómo veían sus contemporáneos a Mariátegui, véanse las elogiosas introducciones a los reportajes que se le hacían, incluso apenas llegado de Europa un par de meses antes (el primero en mayo de 1923), en la sección “Reportajes y encuestas” de *La novela y la vida*.

revista crítica, *Vanguardia*. Revista de los escritores y artistas de vanguardia del Perú y de Hispano-América”³². Manteniendo el título anunciado el 23 en la revista *Claridad*, Mariátegui reafirma su rol de recién llegado de Europa cargado de novedades a la capital periférica.

Estas ideas acerca de renovación generacional con alusiones indigenistas tomarían forma en “Nacionalismo y vanguardismo”, importante artículo de fines de 1925, en que se señala como fin de la vanguardia la reivindicación del indio: “la vanguardia propugna la reconstrucción peruana sobre la base del indio. La nueva generación reivindica nuestro verdadero pasado, nuestra verdadera historia” (99).³³ La segunda idea del texto tiene que ver con la caracterización del acercamiento al incanato, declarándose ajeno al romanticismo y al pasadismo: “Y su indigenismo no es una especulación literaria ni un pasatiempo romántico [...] Los indigenistas revolucionarios, en lugar de un platónico amor al pasado incaico, manifiestan una activa y concreta solidaridad con el indio de hoy” (100). En este artículo, finalmente, se esboza también su propuesta sobre las etapas del desarrollo de la literatura (colonial, cosmopolita, nacional), que le sirve como marco para su apertura frente a las vanguardias: lo cosmopolita (alimentado por el aliento vanguardista) es un paso necesario para abandonar la etapa colonial, y luego llegar a la literatura nacional verdadera. Pero quizá sea la idea de que indigenismo y cosmopolitismo no son contradictorios, la más llamativa, al apoyarse en otra realidad latinoamericana, el nativismo de la vanguardia argentina, el “martinfierismo”: “Quien alguna vez haya leído el periódico de ese núcleo de artistas, *Martín Fierro*, habrá encontrado en él al mismo tiempo que los más

³² “¿Qué prepara Ud.?” Publicado en la revista limeña *Variedades*, el 6 de junio (reproducido en *La novela y la vida*: 145).

³³ La primera parte apareció como “Nacionalismo y Vanguardismo” en *Mundial* (27 nov. 1925) y aparece reproducida como “Nacionalismo y vanguardismo en la ideología política” en *Peruanicemos al Perú* 97-102. La segunda parte, “Nacionalismo y vanguardismo en la literatura y en el arte”, apareció en *Mundial* (4 dic. 1925), reproducida en *Peruanicemos al Perú* 103-107.

recientes ecos del arte ultra moderno de Europa, los más auténticos acentos gauchos” (106). Es decir, la operación discursiva de Mariátegui aquí es afirmar la sinonimia entre nacionalismo y nativismo: si, como dice, “la argentinidad de Gironde, Güiraldes, Borges, etc., no es menos evidente que su cosmopolitismo” (106), la consecuencia es que ser cosmopolita e indigenista en el Perú no es una paradoja, sino por el contrario, una necesidad para crear la nueva nacionalidad.

Es en este contexto que en setiembre de 1926, y con el subtítulo de “Doctrina-Arte-Literatura-Polémica”, nace *Amauta*, revista mensual dirigida por Mariátegui hasta su número 29.³⁴ En su primera entrega,³⁵ Mariátegui señaló que la revista más que encarnar un esfuerzo individual (como hubiese sido si se hubiese concretado dos años antes) o el de un grupo particular de escritores (como se implicaba en el comentario sobre *Vanguardia* de un año antes), “[r]epresenta[ba] más bien, un movimiento, un espíritu [...] una corriente [...] de renovación”. Este espíritu amplio de *Amauta* convertía a Mariátegui no sólo en una voz que debía de ser atendida por los intelectuales, sino también en un formador de opinión pública. Además, es importante notar cómo al principio existía todavía una gran inseguridad en el uso de los términos (“A los autores de esta renovación se les llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios, etc. La historia no los ha bautizado definitivamente todavía”), lo que también se aprecia cuando el título se pone sobre el tapete: “No se mire en este caso a la acepción estricta de la palabra. El título no traduce sino nuestra adhesión a la Raza, no refleja sino nuestro homenaje al Incaísmo. Pero específicamente la palabra ‘Amauta’ adquiere con esta revista una nueva acepción. La vamos a crear otra vez”. Es decir, en este primer editorial de *Amauta*, se nota ya la presencia de los tres

³⁴ Entrega de febrero-marzo de 1930, en que se señala la gravedad de su enfermedad. Luego de tres años y medio de trabajo, tras su muerte *Amauta* le sobreviviría apenas tres números más (30-32).

³⁵ Las citas a continuación vienen de “Presentación de ‘Amauta’”. *Amauta* 1 (1926): 1.

elementos que conformaron las coordenadas del *work in progress* de la ideología de Mariátegui (vanguardia, revolución, indigenismo), aunque la disposición de esos materiales y el acento en tal o cual elemento iría cambiando sobre la marcha. Así, en este primer editorial, Mariátegui realiza una nueva apuesta por la conjugación de lo indígena y de la tarea de renovar el ambiente llenándolo de nuevos significados, aunque aquello (lo indígena), sigue quedando en segundo plano –igual que en la dedicatoria de *La escena contemporánea*–, como se nota mejor en la explicación de los fines de la revista:

El objeto de esta revista es el de plantear, esclarecer y conocer los problemas peruanos desde puntos de vista doctrinarios y científicos. Pero consideraremos al Perú dentro del panorama del mundo. Estudiaremos todos los grandes movimientos de renovación políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos. Todo lo humano es nuestro. Esta revista vinculará a los hombres nuevos del Perú, primero con los otros pueblos de América, en seguida con los de otros pueblos del mundo. (“Presentación de ‘Amauta’” 1)

Como se puede ver, el énfasis está puesto en los aspectos vanguardistas del proyecto, y no tanto en los socialistas o indigenistas: la reflexión sobre lo propio, si bien desde la doctrina e inspirándose en lo nativo, debe ser antes que nada una renovación local consciente del devenir mundial. Pero Mariátegui va más allá cuando señala que “[e]l trabajo de la revista . . . cribará a los hombres de la vanguardia –militantes y simpatizantes– hasta separar la paja del grano” (“Presentación de ‘Amauta’”), pues así propone a *Amauta* como el filtro que servirá para identificar a los verdaderos vanguardistas. El tono de auto-legitimación del discurso mariáteguiano, expresado ya desde el prólogo de *La escena contemporánea* –en tanto es él la persona llamada a poner en marcha y liderar la transformación innovadora en un entorno desinformado–, se reafirma en la frase final del editorial (“Habrá que ser muy poco perspicaz

para no darse cuenta de que al Perú le nace en este momento una revista histórica”), con la que Mariátegui conscientemente se postula como detentador de un saber cosmopolita capaz de renovar la reflexión sobre lo nacional.³⁶

Ya en el número 3 de *Amauta*, de noviembre del mismo año, se publica “Arte, revolución y decadencia” (3-4), donde Mariátegui coincide con la posición de César Vallejo acerca de que la poesía realmente nueva no es la artificiosa que se queda en el gesto hueco, en solamente la retórica novedosa, si no la que trasunta un espíritu realmente renovador (“Poesía nueva...”).³⁷ Mariátegui desenvuelve su afirmación de que “no todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo” (3), explicando las diferencias entre tres tipos de arte en función de su relación (o falta de relación) con la realidad política de su tiempo: 1) el arte viejo (desfasado en su lealtad a un orden en crisis; 2) el falso arte nuevo (que utiliza sólo técnicas nuevas, tan solo un grito lleno de recetas técnicas pero carente de una fe nueva ante la crisis, poniendo como ejemplo a Vicente Huidobro), estos dos primeros expresión del espíritu decadente; y 3) el verdadero arte nuevo, que no es decadente, sino de espíritu revolucionario. A

³⁶ Mirko Lauer ha apuntado sobre esta actitud de apertura ante el vanguardismo del director de *Amauta* que “Mariátegui era un sincero partidario, casi habría que decir un sincero miembro, de la idea de vanguardia, como piensa [Vicky] Unruh. No es que sus gustos fueran pre-marxistas, como señala Monguió, sino que eran pre-estalinistas, si ya se trata de preceder algo” (“Poesía vanguardista” 282).

³⁷ Lauer ha explicado las coincidencias entre Vallejo y Mariátegui en este punto (*La polémica* 21-41). De hecho, Mariátegui en este texto cita opiniones negativas de Vallejo sobre Huidobro. “Poesía nueva...” se había publicado poco antes que el texto de Mariátegui, desde París, en julio de 1926. Paradójicamente, en el mismo número de *Favorable-París-Poema*, Vallejo y Juan Larrea publicaron traducciones de textos de Huidobro (12). En su breve texto, Vallejo aboga por dejar de lado el uso indiscriminado de palabras como “cinema, motor, caballos de fuerza”, etc., pues argumenta que “[m]uchas veces un poema no dice ‘cinema’, poseyendo, no obstante, la emoción cinematográfica, de manera obscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva [...] a base de sensibilidad nueva [y no de retórica] es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna”. En “Contra el secreto profesional”, publicado luego, en mayo de 1927 (*Variedades* 1001), Vallejo desarrollaría más el argumento anti vanguardista, en la misma tónica, llegando a acusar a los vanguardistas latinoamericanos de plagarios.

pesar de todo, la proliferación anárquica de diversas escuelas vanguardistas, aunque todavía producto de un espíritu decadente, no es negativa para Mariátegui, pues es consecuencia rabiosa de la decadencia del capitalismo, y anuncia la búsqueda de un orden nuevo, en tanto el “sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués” (3). Además, la identificación de quién está solamente posando y quién es verdaderamente nuevo, es tarea difícil según Mariátegui, ya que “es frecuente la presencia de reflejos de la decadencia en el arte de vanguardia” (3), y en tanto la “decadencia y la revolución, así como coexisten en el mismo mundo, coexisten también en los mismos individuos” (3). Esta última afirmación le da sentido a la existencia de *Amauta*, en tanto le da contenido a la idea de “cribar la vanguardia” expresada en su primer editorial: ya que la “consciencia del artista es el circo agonal de una lucha entre los dos espíritus” (“Arte, revolución y decadencia” 3), Mariátegui se señala a sí mismo como capaz de guiar hacia el contenido revolucionario al artista, y a su revista como el campo de batalla en que se decantarán las indefiniciones. El autor de los *7 ensayos* no se sitúa a sí mismo fuera de esa lucha, como un faro que guía a los demás estando por encima de sus coetáneos, sino que se muestra más bien como un general que conduce a sus tropas conociendo mejor al enemigo, pero debiendo enfrentarlo también.³⁸

Gradualmente el énfasis de la revista fue cambiando, transitando de ese “vanguardismo” de contornos imprecisos,³⁹ en que las palabras vanguardia y revolución se usaban como

³⁸ En medio de la polémica, luego de calificar a Sánchez de simple espectador en el debate, se afirma a sí mismo como “un combatiente, un agonista” (“Intermezzo polémico” 38).

³⁹ De esta dificultad para establecer fronteras entre las categorías no debe inferirse un entendimiento pobre de ellas. Por el contrario, cuando aparece la primera entrega de *Amauta* en setiembre de 1926, Mariátegui ya había publicado varios artículos con sus reflexiones sobre las vanguardias: “Aspectos

sinónimos de renovación, hacia un indigenismo que también buscaba definirse sobre la marcha. De este modo fue posible que las fronteras de los conceptos se fueran afinando en un debate público, y que se pasara del halago de un espíritu vanguardista de disconformidad —señal de una reacción saludable ante la descomposición del régimen tradicional—, a las acciones concretas propias de la re-creación de un orden nuevo. Así, el énfasis de *Amauta* iba pasando del tema del vanguardismo al “problema del indio”: si bien la revista había nacido con ánimos indigenistas (no sólo en el nombre, sino también en la carátula), van en aumento las reproducciones de arte y las muestras literarias de esta tendencia, a la vez que los ensayos sobre el tema. En este sentido, es particularmente interesante notar cómo, en el artículo “José Sabogal” (febrero 1927), Mariátegui formula su elogio de este pintor,⁴⁰ en tanto “[s]u autonomía le debe mucho a la experiencia europea” (10): Mariátegui propone como necesaria relación entre lo cosmopolita y lo regional, para valorar la obra de quien llegaría a ser el pintor peruano indigenista más importante de su época. Y llamo la atención sobre este artículo canonizador del indigenismo de Sabogal, porque es también en ese momento, entre enero y febrero de 1927, que Mariátegui publica “El

viejos y nuevos del futurismo” (1921), “Marinetti y el futurismo” (1924), “Post-impresionismo y cubismo” (1924), “El expresionismo y el dadaísmo” (1924), entre otros.

⁴⁰ Sobre este lento giro, notemos que en el número 5 de *Amauta* (enero de 1927) Mariátegui le da espacio a la noticia de la creación en Cuzco de “Resurgimiento”, un grupo indigenista que conjuga lo político y lo cultural. Además, como Alberto Tauro señala, “*Amauta* comenzó a insertar en sus páginas un *Boletín de Defensa Indígena*, bajo el rubro de *El proceso del gamonalismo* [...que s]e publicó seis veces [en los números 5-7, 9, 12 y 15] y en forma esporádica” (*Amauta y su influencia* 15). Dibujos o maderas de Sabogal de rasgos angulares similares a trazos cubistas ilustraron las carátulas de *Amauta* desde su primer número hasta el número 12. Recién en el número 13 de la revista la portada será de un autor diferente: la firma de Julia Codesido, sin embargo, no cambia el tema: la imagen es el retrato dibujado de un indígena. Poco antes, en el número 11 (enero de 1928, páginas 9 y 10), junto a reproducciones de su arte, Mariátegui había halagado la autenticidad de Codesido, quien “sin flirtear con moda alguna, por espontáneo impulso de su espíritu, los asuntos de su pintura son casi autóctonos. Sensible, alerta, esta artista presta su aporte al empeño de crear un Perú nuevo”.

indigenismo en la literatura nacional”.⁴¹ En este artículo, se desarrollan tres ideas básicas: 1) que el indigenismo es un movimiento, si bien germinal, vital y articulado con los demás elementos de su hora, por lo que se alimenta del cosmopolitismo; 2) que dentro de los nativismos, el indigenismo se debe imponer al criollismo por una cuestión reivindicativa de las mayorías (“Lo que da derecho al indio a prevalecer en la visión del peruano de hoy es, sobretodo, el conflicto y el contraste entre su predominio demográfico y su servidumbre –no solo inferioridad–social y económica”); y, 3) que el indigenismo no es exotismo ni pasadismo restauracionista, sino reivindicación actual, no solo literaria, sino también política y económica, aunque es natural que sea todavía literatura de mestizos, y no de indígenas. En suma, en este texto Mariátegui desarrolla su visión del indigenismo como un nativismo que apela a la mayoría de la población, pero que, a diferencia del criollismo, busca sus raíces en lo autóctono, por lo cual no cae en el remedo colonial de lo español. Los términos en que Mariátegui describe el indigenismo como no pasadista –en tanto no aspira a un regreso al incanato, sino que éste sirva como inspiración al indio contemporáneo–,⁴² le sirven para crear valores utilizables como un capital simbólico que facilite la entrada del indígena vivo a los discursos de la nación peruana, creando una ficción fundacional diferente a la propugnada en el siglo XIX por la élite criolla, y diferente también del proyecto del gobierno dictatorial peruano del momento, de propaganda modernizadora. Esta nueva ficción nacional debía ser validada, pues, por una nueva literatura, es decir, a través de la adopción de un discurso cargado de nuevos símbolos nacionales (por esto, a la par que se rescata

⁴¹ En tres entregas aparecidas en la revista *Mundial*. Se lo cita por su reproducción en Mariátegui y Sánchez (31-39), al igual que los siguientes artículos de la polémica.

⁴² Reafirmando lo dicho en 1925 en el ya comentado texto “Nacionalismo y Vanguardismo”: el “indigenismo no sueña con utópicas restauraciones. Siente el pasado como una raíz, pero no como un programa. Su concepción de la historia y de sus fenómenos es realista y moderna” (100).

lo incaico, se reafirmará la iconografía del indio contemporáneo en *Amauta*). Adicionalmente, otro elemento a tomar en cuenta es que en este texto Mariátegui utiliza el término “indigenismo”, y ya no “inkaísmo” como en su presentación de *Amauta*.

Este artículo, “El indigenismo en la literatura nacional”, provocó la respuesta del historiador y crítico literario Luis Alberto Sánchez (1900-1994), en su “Batiburrillo indigenista” del 18 de febrero de 1927, lo que derivaría en la llamada “polémica del indigenismo”.⁴³ Frente a los cuestionamientos indirectos de pseudo indigenismo “de hace dos minutos” (*Polémica del indigenismo* 70) de Sánchez,⁴⁴ Mariátegui se defiende y desarrolla más sus ideas. Sánchez había arremetido acusando también a Mariátegui de propugnar binarismos estériles al oponer colonia e indigenismo, y costa versus andes. Además, Sánchez planteaba la incoherencia interna del indigenismo, al albergar visiones negativas del indio (como la de López Albújar), y su desagrado ante un nacionalismo exotista calcado (acaso en alusión a la admiración de Mariátegui por el martinfierrismo) y de “la hora undécima” (*Polémica del indigenismo* 71).

En “Intermezzo polémico”, Mariátegui responde diciendo que Sánchez pide coherencia a un indigenismo “que no es todavía un programa sino apenas un debate, en el cual caben voces e ideas diversas, [...] animadas del mismo *espíritu de renovación*” (37, énfasis mío). Le recuerda

⁴³ Apenas dos semanas después del texto de Mariátegui y publicado también en la revista *Mundial*. Cfr. la selección de textos hecha por Sánchez y Aquézolo Castro en *La polémica del indigenismo* (1976), que incluye las intervenciones de otros participantes en la polémica.

⁴⁴ Como consecuencia del debate Sánchez publicaría en 1928, el mismo año de los *7 ensayos*, *Se han sublevado los indios. Esta novela peruana*, en edición conjunta con *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima* de Jorge Basadre (Lima: La Opinión nacional), y su libro *La Literatura Peruana. Derrotero para una historia espiritual del Perú*. En este último dedica su quinto capítulo a esbozar un “[b]oceto de la literatura aborigen: Incaica y actual” (115-172), dándole amplio espacio a una literatura admitida como oral y anónima, pero no por eso inexistente, como la veía Mariátegui. Sánchez lanza la puya al decir sobre la literatura incaica que “puede afirmarse, ante todo, que existió y que existe, sin nexos con ajenas culturas [y que t]iene una fisonomía autóctona” (152).

además, “que un programa no es anterior a un debate sino posterior a él” (37), y que el debate es propio de los grupos renovadores. Sobre las visiones negativas del indio, las precisa diciendo que son retratos del indio cuando está subyugado, denuncias de los resultados de las relaciones de poder con los blancos. Mariátegui continúa diciendo que no cabe sorpresa en la “aleación de ‘indigenismo’ y socialismo [...porque n]uestro socialismo no sería, pues, peruano —ni siquiera socialismo— si no se solidarizase, primeramente, con las reivindicaciones indígenas” (37). Niega además el exotismo del nacionalismo de vanguardia, llamándolo “nacionalismo peruano” (37) a secas, y luego, en otro paso de su argumentación sale a relucir qué es lo que para él está primero en el orden de los elementos: “no me llame Luis Alberto Sánchez ‘nacionalista’, ni ‘indigenista’, ni ‘pseudo-indigenista’ [...] Llámeme, simplemente, socialista” (37). Por otra parte, se sacude de las acusaciones de paternalismo costeño (vale decir, criollo o mestizo), diciendo que la palabra indigenista la tienen los del grupo Resurgimiento, del Cuzco, y no sólo los limeños.

En el desarrollo posterior de la polémica (*Polémica del indigenismo* 77-100) una de las críticas de Sánchez que se mantuvo en pie fue la de darse cuenta de las características de guía monologante en la que por momentos caía Mariátegui, y otra, más de fondo, es que, al darle un énfasis especial al problema del indio, su visión del nuevo Perú era beligerante y no integradora. Mariátegui niega las dos cosas, pues más que dogmático cicerone se siente un polemista frente a las ideas viejas (alguien que polemiza más con las ideas que con las personas),⁴⁵ y además reclama su visión del Perú como integral debido a su socialismo. También declara que su

⁴⁵ En alusión al mote de apóstol que Sánchez le endilgaba, Mariátegui añadiría más adelante en la polémica estas reflexiones sobre su propio papel en el debate nacional y en el contexto de la revista que dirigía: “*Amauta*, por otra parte, en cuanto concierne a los problemas peruanos, ha venido para inaugurar y organizar un debate; no para clausurarlo. Es un comienzo y no un fin. Yo, personalmente, traigo a este debate mis proposiciones. Trabajaré, por supuesto, para que prevalezcan; pero me conformaré con que influyan —en la acción, en los hechos, prácticamente—, en la medida de su coincidencia con el sentimiento de mi generación y con el ritmo de la historia” (93).

nacionalismo es efectivamente de última hora, como señalara Sánchez, pero justamente porque es nuevo y diferente, nacido de la confrontación de ideas que formaban parte de sus reflexiones de los últimos dos años, frente a los modelos de nacionalismos conservadores que utilizaban la tradición de forma decorativa.

Finalmente, Mariátegui cierra su participación en la polémica saliendo del tema del indigenismo para defenderse de las críticas de Sánchez a *Amauta*. Éste había apuntado la incongruencia entre las declaraciones del editorial mariateguiano del primer número de la revista sobre su filiación izquierdista, y el hecho de que en realidad *Amauta* albergaba voces de diversas posiciones. Decía Sánchez que *Amauta* “en lo único que ha cumplido su presentación, ha sido en aquello de no tener programa, ni rótulo ni plan” (“Respuesta a José Carlos Mariátegui”, *Polémica del indigenismo* 79). Uno de los esclarecimientos más importantes que Mariátegui hace sobre el carácter de su propio pensamiento, se da en respuesta a estas acusaciones, en marzo de 1927: “*Amauta* ha publicado artículos de índole diversa porque no es solo una revista de doctrina social, económica, política, etc., sino también una revista de arte y literatura” (“Polémica finita” 6). En esta afirmación se ve cómo la cultura ocupa un espacio propio, provocando que una revista doctrinaria como *Amauta* incluya opiniones que la vuelven relativamente heterodoxa. Si, como he venido haciéndolo, tomamos a *Amauta* como reflejo de las rutas que toma el pensamiento de Mariátegui, debemos decir que, en consecuencia, también su propia ideología personal iba perdiendo ortodoxia doctrinaria. Por otro lado, la apertura de *Amauta* no sólo se daba por influencia de lo cultural, sino también por una cuestión metodológica y una necesidad de cribar a los participantes del debate, para ponerlo en palabras de Mariátegui. Así lo reitera cuando dice en defensa de *Amauta* que “nuestra ideología, nuestro espíritu, tienen que aceptar precisamente un trabajo de contrastación constante. Este es el único medio de concentrar y

polarizar fuerzas, y nosotros –no lo ocultamos– nos proponemos precisamente este resultado” (6, 23). La revista era, pues, un todo orgánico, y en lo relativo a sus contenidos, incapaz de someter lo superestructural (la cultura) a la infraestructura, ya que, según Mariátegui, el hecho de “[q]ue *Amauta* rechace todo lo contrario a su ideología no significa que lo excluya sistemáticamente de sus páginas, imponiendo a sus colaboradores una ortodoxia rigurosa” (6).

Apenas terminada la polémica, en la entrega de mayo de 1927 de *Amauta* se publicaron algunos textos de denuncia del imperialismo estadounidense, lo que provocó presiones de la embajada norteamericana en Lima para intervenir la publicación. Efectivamente, el gobierno peruano de Leguía inventó un complot comunista y apresaron a Mariátegui. El 10 de junio de 1927, desde el hospital al que había sido confinado por su magra salud, escribe una carta al director de *La Prensa* (uno de los diarios que se habían hecho eco del montaje del gobierno un par de días antes), señalando la solidaridad expresada por diversos intelectuales internacionales.⁴⁶ Luego de la reapertura de la revista, en junio de 1928 Mariátegui republica de manera aumentada su artículo de *Amauta* sobre el pintor indigenista Sabogal, a propósito de su viaje a Argentina, y los términos de su comentario aún más lo cosmopolita como filtro para lo indigenista: la importancia de Sabogal se potencia en función de las luces que sobre él pudieran posarse en un escenario cosmopolita como Buenos Aires, ciudad a la que atribuye la “función de capital sudamericana” (“La obra de José Sabogal” 91), pues si bien, en cuanto a la plástica, el discurso de Mariátegui canonizaba decididamente el arte indigenista, esto no impedía su

⁴⁶ La lista da una idea del impacto que *Amauta* estaba consiguiendo, no sólo en el mercado interno de las provincias peruanas, donde tenía múltiples agentes, sino también en el extranjero: “‘Amauta’ —revista de definición ideológica de la nueva generación— ha recibido mensajes de solidaridad y aplauso de intelectuales como Gabriela Mistral, Alfredo Palacios, Eduardo Dieste, José Vasconcelos, Manuel Ugarte, Emilio Frugoni, Herwarth Walden, F. T. Marinetti, Joaquín García Monje, Waldo Frank, Enrique Molina, Miguel de Unamuno y otros de renombre mundial o hispánico que no militan en el comunismo” (Mariátegui, *Ideología y política* 241).

imbricación con las innovaciones internacionales:

La obra de José Sabogal, quien parte esta semana para Buenos Aires, ganará en divulgación y nombradía continentales [...] Aunque se cruzan en Buenos Aires muchas corrientes internacionales –o precisamente por esto– la urbe más cosmopolita de la América Latina concurre intelectual y artísticamente, con vigilante interés y encendida esperanza, a la formación de un espíritu indo-americano fundado en los valores indígenas y criollos. El arte de Sabogal, que es un gran aporte a este trabajo de definición de la cultura y la personalidad de Indo-América, está destinado a impresionar extraordinariamente la inteligencia y la sensibilidad argentinas. (“La obra de José Sabogal” 90-91)⁴⁷

Toda esta indagación polémica en los alcances y limitaciones del vanguardismo y el indigenismo que se condensan en la figura de Sabogal puede verse iluminada por las reflexiones de George Yúdice, quien, en “Rethinking of the Avant-Garde from the Periphery”, utiliza a Borges y Darío para explicar que París era un centro rebosante de periferias que le otorgaban su valor: artistas inmigrantes de todo el mundo eran los que llevaban el arte nuevo al centro, creando el espíritu novedoso de la época. Yúdice explica cómo en Latinoamérica se cae en el lugar común de dividir el escenario entre vanguardias e indigenismos, cuando en realidad ambas tendencias no están separadas ni se oponen, sino que ambas “define the ‘new man’ in relation to European culture, whether to appropriate, reject, or carnivalize it” (53). Según Yúdice, la vanguardia latinoamericana (y en ella incluyo a Mariátegui) se enfrenta a la idea de Europa u occidente como cultura superior, o cuna de la humanidad, dialogando con ella y construyendo su

⁴⁷ Este artículo, publicado en *Mundial* el 28 de junio de 1928, actualizaba otro de febrero de 1927 (*Amauta* 6: 8-9).

identidad comunitaria, su autonomía local en paralelo a esa idea: “The key point here is that global integration and local autonomy were not alternative trajectories or possibilities but parallel and mutually interactive processes (56). Yúdice resalta la idea de un vanguardismo latinoamericano que articula lo moderno con lo autóctono creando discursos nacionalistas de resistencia al imperialismo, a través de una operación de apropiación de lo europeo con el contrapeso de la exploración en lo nativo, enfatizando que “that for this intertextual, intercultural cannibalism to be socially effective, it had to emerge as a national perspective” (68), tal y como Mariátegui veía el papel de Sabogal y el suyo propio en la situación artística y literaria del Perú.

Ya en setiembre de 1928, en *Amauta* 17 se da el momento de definición más importante de la revista: en el editorial “Aniversario y Balance”, Mariátegui apela directamente al socialismo, afrontando la anterior maleabilidad conceptual con su sola alternativa:

La primera jornada de ‘Amauta’ ha concluido. En la segunda jornada, no necesita ya llamarse revista de la “nueva generación”, de la “vanguardia”, de las “izquierdas”. Para ser fiel a la Revolución, le basta ser una revista socialista./ “Nueva generación”, “nuevo espíritu”, “nueva sensibilidad”, *todos estos términos han envejecido*. Lo mismo hay que decir de estos otros rótulos: “vanguardia”, “izquierda”, “renovación”. Fueron nuevos y buenos en su hora. Nos hemos servido de ellos para establecer demarcaciones provisionales, por razones contingentes de topografía y orientación (2, el énfasis es mío).

En estas palabras y en el editorial completo resuenan los ecos de la polémica con Sánchez, como también cuando señala su deseo de “que ‘Amauta’ tuviese un desarrollo orgánico, autónomo, individual, nacional” (1). Por otro lado, el énfasis no está más en el indigenismo: Mariátegui insiste en un planteamiento del primer editorial, sobre el nombre de la revista – “Tomábamos una palabra inkaica, para crearla de nuevo. Para que el Perú indio, la América indígena, sintieran que

esta revista era suya” (1)–, señalando esto como llamado a la raza, pero para ponerla en la tarea de la nueva generación, en la senda del socialismo:

‘Amauta’ no es una diversión ni un juego de intelectuales puros: [...] obedece a un movimiento social contemporáneo [...] En nuestra bandera, inscribimos esta sola, sencilla y grande palabra: Socialismo [...] No queremos, ciertamente, que el socialismo sea en América calco y copia. Debe ser creación heroica. Tenemos que dar vida, con nuestra propia realidad, en nuestro propio lenguaje, al socialismo indo-americano. He aquí una misión digna de una generación nueva. (1)

Es éste un momento clave de la evolución ideológica de *Amauta* y de su director, y por lo tanto de los debates que enmarcan el impacto del surrealismo en el Perú, en tanto cristaliza la idea de una recreación local y original de los debates internacionales.

1.3. Mariátegui y el surrealismo revolucionario: (preludio de y) alternativa frente a la nueva narrativa realista

“El suprarrealismo...es la difícil, penosa búsqueda de una disciplina”

(Mariátegui, “El balance del Suprarrealismo”)

En setiembre de 1928, se publica *Amauta* 17, número en el que Mariátegui define a su revista como revista socialista (“Aniversario y Balance”). Además de esa importante toma de posición, se publica en esta misma entrega una “Pequeña antología de la revolución”, un texto surrealista de Breton (en el cual nombra a Xavier Abril), y, llamativamente, el propio Mariátegui publica también su nota “El Anti-soneto”, acusando la defunción de esta forma clásica (por la que él había transitado en su edad de piedra), a manos de un jovencísimo Martín Adán:

No bastaba atacar al soneto de fuera como los vanguardistas: había que meterse dentro de él, como Martín Adán, para comerse su entraña hasta vaciarlo. Trabajo de polilla, prolijo,

secreto, escolástico. Martín Adán ha intentado introducir un caballo de Troya en la nueva poesía; pero ha logrado introducirlo, más bien, en el soneto, cuyo sitio concluye con esta maniobra, aprendida a Ulises, no el de Joyce sino el de Homero. Golpead ahora con los nudillos en el soneto cual si fuera un mueble del Renacimiento; está perfectamente hueco; es cáscara pura. (76)

Mariátegui termina su texto aludiendo a un escrito previo sobre este poeta: “Hay que rematar la empresa de instalar el disparate puro en las hormas de la poesía clásica” (76). Pero, ¿a qué se refería Mariátegui cuando hablaba de “disparate puro”? Creo que el antecedente más claro a sus opiniones sobre el Surrealismo (las posteriores al segundo manifiesto de Breton) se pueden ver en su acercamiento a la literatura peruana en el número 13 de *Amauta* (marzo de 1928), en el que se incluye el poema vanguardista “Gira” de Martín Adán, con versos que incorporan la temática revolucionaria, aunque la subsumen al aliento vanguardista: “una chimenea anarquista arenga a los campos campesinos/ la humarada prende un lenin bastante sincero/ un camino marxista syndica a los chopos/ y usted señora con su tul morado condal absurda/ [...] la estación comisaria va a detener a usted señora/ y va a fusilar en usted a la gran duquesa anastasia” (11). El poema va acompañado de un texto de Mariátegui, “Defensa del disparate puro”, clave para entender cómo veía su autor en este momento el binomio vanguardia-revolución, empezando a entenderse esta última en términos marxistas. Mariátegui dice que el disparate puro que él ve en los versos de Adán “certifica la defunción del absoluto burgués”, en tanto en su poema una “tendencia espontánea al orden aparece en medio de una estridente expresión de desorden” (11). Es decir, con “Gira”, Adán habría logrado lo que Mariátegui pedía en “Arte, revolución y decadencia” cuatro meses antes: la denuncia de la tradición a través de un desorden que lleva en sus entrañas el cambio, a través de la fe en “un camino marxista” (11). Sobre-interpretación mariateguiana del

poema o no, lo que importa es señalar qué es lo que se quería afirmar: que sí es posible tener una sensibilidad nueva verdadera, propia de una época transicional, abandonando la vanguardia decadente del gesto en pos de un acercamiento ilógico a lo político. Más importante aún, este comentario muestra la fijación de Mariátegui por las imágenes irracionales, disparatadas según sus palabras, rasgo que, como ha notado Melisa Moore, son propias del Surrealismo:

Mariátegui was notably inspired by the Surrealists' recourse to abstract and arbitrary images, or metaphors, which he identified with the "disparate puro" (pure nonsense) ... finding evidence of the latter in Spain and Argentina in the work of *ultraístas* and, in Peru, in the poetry of Adán. The latter's skillful deployment and development of the 'disparate puro,' or the 'disparate absoluto' (piece of absolute nonsense) . . . (97).

La idea de "disparate absoluto" había aparecido en 1928 en los *7 ensayos*, en el apartado décimo tercero del "Proceso de la literatura", dedicado a la poética del arequipeño Alberto Hidalgo. Ahí Mariátegui dice entender que existen "tres categorías primarias en que, por comodidad de clasificación y de crítica, cabe, a mi juicio, dividir la poesía de hoy –lirica pura, disparate absoluto y épica revolucionaria" (*7 ensayos* 257).⁴⁸ El disparate absoluto sería entonces incoherencia alucinada, irracional, e ilógica (*7 ensayos* 258). Al respecto, Moore ha apuntado certeramente que

The new way of thinking, or 'espíritu nuevo,' required for discovering creative responses

⁴⁸ Lo dice también en "Rainer María Rilke", artículo aparecido en *Variedades* (9 de abril de 1927), señalando además que está sistematizando sus ideas sobre la poesía de la época: "Es aventurado establecer categorías estéticas. Pero no se puede prescindir de ellas para enjuiciar con cierto orden la poesía y el arte de esta época caótica [...] Para una tesis sobre la poesía contemporánea, cuyos materiales estoy allegando en mis horas de recreo, he concebido tres categorías: épica revolucionaria, disparate absoluto, lirismo puro. Más que tres categorías propiamente dichas me he esforzado por imaginar o reconocer tres líneas, tres especies, tres estirpes [...] Todo lo que significa algo en la poesía actual es clasificable dentro de una de estas tres categorías que superan todos los límites de escuela y estilo" (122-123).

to Peru's persistent problems, would thus be kindled by the arbitrary image, metaphor, or 'disparate puro' . . . and the genre of Surrealism or *suprarrealismo*, neo-Indigenist literary and artistic practices, and the cultural journal and project of *Amauta*. These would find their political counterparts in a Peruvian-style Socialism, or Indo-Marxism, constructed through his writings and his political party (PSP), and activities, besides his *Amauta* venture. (67)

Resulta interesante también indicar que justamente durante la primera mitad de 1928 se publicó la novela corta de Adán *La casa de cartón*, y que, en el Colofón del libro, firmado por Mariátegui, se puede notar cómo éste seguía leyendo a los nuevos escritores peruanos a través de las categorías mencionadas en el apartado anterior, como se ve en su afirmación de que Martín Adán “no es propiamente vanguardista, no es revolucionario, no es indigenista” (I). En este Colofón se nota pues la dificultad de encajar una literatura “desordenada” en alguna de las tres categorías mencionadas, ya que Adán era, según Mariátegui, un escéptico contumaz y hereje, que “no se preocupa[ba] sin duda, de los factores políticos que, sin que él lo sepa, deciden su literatura. [...] No me refiero a la técnica, al estilo, sino al asunto, al contenido. Un joven de familia, mesurado, inteligente, cartesiano, razonable como Martín Adán, no se habría expresado jamás irrespetuosamente de tantas cosas antiguamente respetables” (I-II).

Pero la imagen del surrealismo que desarrolló Mariátegui en sus artículos sobre el movimiento aparecidos entre 1924 y 1930 es más amplia que el solo uso de imágenes descoyuntadas que ve en Adán. Para Mariátegui el surrealismo conjugaba el compromiso revolucionario con la exploración psicoanalítica del inconsciente, lo que afirmaba el lugar fundamental del movimiento liderado por Breton en una creación imaginativa liberada del realismo del siglo XIX y de la razón. Es decir, para Mariátegui el surrealismo era, sobre todo, el

espacio en que la imaginación provocaba libertad creativa y al mismo tiempo, acciones concretas sobre la realidad. Como ha notado Álvaro Campuzano, gracias a la adopción de la imaginación, el nuevo realismo literario dejaría de ser naturalista, y sería más bien una “*penetración* en la realidad y no [...] simple descripción externa” (230). Para Mariátegui, según Campuzano, el aporte de la imaginación surrealista a la nueva narrativa residiría en sus alcances cognoscitivos:

la imaginación sería, entonces, la facultad que permite acercarse a la dimensión germinal o todavía no manifiesta de la realidad histórica. La narrativa, en suma, sería más auténtica y profundamente realista mientras mayor capacidad imaginativa pueda desplegar, reinventando permanentemente sus medios de representación para explorar y captar, más allá de lo aparente e inmediatamente perceptible, nuevos y posibles horizontes de vida enraizados en ‘la entraña oscura de la historia’ (230-31).

Estuardo Núñez fue el primero en indicar cómo la temprana introducción y discusión del surrealismo en el Perú a través de sus diversas etapas se debió a “la manifiesta simpatía que ese movimiento despertó en la mente inquieta de José Carlos Mariátegui y a su acción excitadora de las inquietudes de jóvenes poetas de ese momento” (*La experiencia europea* 69). Núñez también notó la visión panorámica y compleja de la evolución del surrealismo que tenía Mariátegui, quien

fue siguiendo puntualmente el desenvolvimiento de la acción y la doctrina surrealistas. Se registran sus pasos significativos entre 1926 y 1930; los orígenes en la entraña del movimiento “dadá”, la fundación del Surrealismo, el primer manifiesto de André Breton, la aparición de *La Revolution surrealiste*, las crisis con ocasión de su acercamiento político y cultural al grupo Clarté de Henri Barbusse, la fusión efímera de los dos grupos, el intercambio de colaboradores entre *Clarté* y *La Revolution surrealiste*, la nueva crisis

de 1929 y finalmente, la aparición del Segundo manifiesto de Breton y sus contradicciones y contradictores. (*La experiencia europea* 70)

En este sentido, Núñez señaló además que, más allá de sus reflexiones sobre el surrealismo, Mariátegui fue también un gran impulsor de la divulgación de sus ideas y textos de creación en el Perú. Como Elguera (2009) sintetizara:

Con la publicación como editorial de Amauta de “El Proletariado del espíritu” de Louis Aragon, Mariátegui enfatiza que: “*Amauta* inicia la vulgarización del movimiento suprarrealista, que tan poco eco ha encontrado en las vanguardias de América más atentas a los histrionismos de cualquier Cocteau”. De esta manera figurarán autores como Carlos Oquendo de Amat con “Poema del manicomio” (Nº 2, octubre de 1926) y “Poema surrealista del elefante y del canto” (Nº 20, enero de 1929); César Moro con “Infancia”, “Oráculo”, y “Following you around” (Nº 14, abril de 1928), y el mismo Breton, “Le verbe être” (Nº 17, septiembre de 1928). (s.n.)

En efecto, el contacto de Mariátegui con el Surrealismo fue amplio y profundo. Ya en agosto de 1926 había publicado “El ‘freudismo’ en la literatura contemporánea”, mostrando su interés por el psicoanálisis, pero señalando también que el freudismo literario “no es anterior ni posterior a Freud: le es simplemente coetáneo” (36). Como Campuzano ha explicado, este freudismo es una de las caras de una “orientación introspectiva en la construcción narrativa” (226) que Mariátegui identifica como un aporte de la novela moderna: con el término “freudismo”, Mariátegui “alude a una forma de conocimiento literario que, gestado con independencia de las formulaciones teóricas de Freud pero plenamente afín a ellas, develaría la falsedad y los encubrimientos sobre los que se sostiene la idea de la personalidad unitaria y estable” (227). Vale decir, Mariátegui enfatizaba que el freudismo literario era una manifestación

del espíritu de la época y no del conocimiento directo de la obra de Freud, y que era un rasgo propio de novelas que exploraban los atribulados mundos interiores de sus personajes, usando como ejemplo la obra de Pirandello y Proust para ilustrar su posición.⁴⁹

Por otra parte, antes de su polémica con la Komintern, Mariátegui ya se había mostrado a favor del movimiento liderado por Breton. En “El grupo surrealista y ‘Clarté’” (*Varietades*, julio de 1926) su juicio es contundente:

La insurrección surrealista entra en una fase que prueba que este movimiento no es un simple fenómeno literario, sino un complejo fenómeno espiritual. No una moda artística sino una protesta del espíritu. Los surrealistas pasan del campo artístico al campo político. Denuncian y condenan no sólo las transacciones del arte con el decadente pensamiento burgués. *Denuncian y condenan, en bloque, la civilización capitalista.* (42, el énfasis es mío)⁵⁰

⁴⁹ A Pirandello ya lo había calificado de surrealista en 1925, en “Literaturas europeas de vanguardia”, reseña del libro de Guillermo de Torre, donde ya aparece aquí la libertad que se toma Mariátegui de llamar surrealista a quien mejor le parece: “Todo lo moderno no está, evidentemente, en las *Literaturas Europeas de Vanguardia*. En la obra de Pirandello hay más elementos esenciales de modernidad que en toda la producción futurista [...] pienso que sólo el relativismo y el superrealismo de Pirandello –¿por qué no clasificar a Pirandello como un superrealista?– contienen más modernidad que todas las invenciones literarias de Marinetti y sus secuaces” (118). En la reseña se puede ver otros dos elementos muy interesantes. En primer lugar el señalamiento de que lo nuevo en literatura no es la novedad técnica sino el espíritu nuevo, y, en segundo lugar, la larga cita del libro de Torre sobre el expresionismo, fragmento que llama la atención porque sus términos anticipan los que Mariátegui usará en el futuro para apoyar al surrealismo: “El valor de una tendencia literaria no es nunca una mera cuestión de técnica. Una de las benemerencias más evidentes del vanguardismo, – especialmente en nuestra literatura– consiste en la reacción contra la retórica y contra el énfasis. Pero únicamente repudia de veras la retórica y el énfasis el escritor o el poeta que lleva la modernidad en el espíritu. Torre lo sabe bien, puesto que escribe lo siguiente sobre el expresionismo: ‘De todos los movimientos modernos de vanguardia es quizá el expresionismo el único que ha triunfado plenamente [...] Ello se debe precisamente a que, más bien que un movimiento, es una tendencia común de la época. Es como ellos dicen *Zeitgeits einer Gesinnung*: el espíritu de un tiempo. No es una *coterie* limitada. En rigor toda la nueva generación alemana es expresionista. No posee cánones carcelarios ni jefes acaudilladores. El expresionismo reside más bien en cierta actitud espiritual de la conciencia artística del mundo” (116-117).

⁵⁰ Para un repaso de la relación del grupo Clarté con Latinoamérica a través de las versiones locales de la revista *Claridad*, con énfasis en Mariátegui y *Amauta*, ver Ivonne Pini et al., específicamente 49-59.

En este artículo Mariátegui define al surrealismo no sólo como una tendencia artística mundial que incluso se “manifiesta en muchos escritores y poetas no calificados como suprarrealistas” (44), sino también como “un movimiento y una doctrina” (43) que contempla múltiples dimensiones y alcances, ya que “[p]or su antirracionalismo se emparenta con la filosofía y psicología contemporáneas[, p]or su espíritu y por su acción, se presenta como un nuevo romanticismo[,y p]or su repudio revolucionario del pensamiento y la sociedad capitalistas, *coincide históricamente con el comunismo, en el plano político*” (43, el énfasis es mío).

La distinción entre el carácter del Surrealismo como fenómeno espiritual comprometido políticamente, y no sólo como tendencia literaria, se ve refrendada en “Arte, revolución y decadencia” (*Amauta*, 3 noviembre del 26), donde Mariátegui explica así el carácter transicional de las diferentes corrientes del arte de vanguardia:

Pero esta anarquía, en la cual muere, irreparablemente escindido y disgregado el espíritu del arte burgués, preludia y prepara un orden nuevo. Es la transición del tramonto al alba. En esta crisis se elaboran dispersamente los elementos del arte del porvenir. El cubismo, el dadaísmo, el expresionismo, etc., al mismo tiempo que acusan una crisis, anuncian una reconstrucción. Aisladamente cada movimiento no trae una fórmula; pero todos concurren –aportando un elemento, un valor, un principio–, a su elaboración. (3)

Luego de admitir estos rasgos vanguardistas de anunciación de un nuevo orden, Mariátegui elige sin embargo solamente al Surrealismo como el vehículo por excelencia de un arte con consciencia política, criticando, por ejemplo, el carácter apolítico de Huidobro: “Así lo proclaman, con su conducta, Louis Aragón, André Bretón y sus compañeros de la Revolución suprarrealista –los mejores espíritus de la vanguardia francesa– marchando hacia el comunismo”.

En 1928, en su artículo “‘Los Artamonov’, novela de Máximo Gorki”, Mariátegui

desarrolla una línea de argumentación que exalta el realismo socialista como un fin, viendo al surrealismo solo como un medio:

La literatura de la burguesía no podía ser realista, del mismo modo que no ha podido serlo la política, la filosofía. (La primera teoría y práctica de *realpolitik* es el marxismo).

La burguesía no ha logrado nunca liberarse de resabios románticos ni de modelos clásicos. El superrealismo es una etapa de preparación para el realismo verdadero. Llamémosle, más bien, adoptando el término de René Arcos, infrarrealismo. Había que soltar la fantasía, libertar la ficción de todas sus viejas amarras, para descubrir la realidad.⁵¹ (85-86)

Sin embargo, pasado un tiempo sin abordar el tema y luego de su polémica con la Komintern y ya muy cercana su muerte, ocurrida el 16 de abril de 1930, se nota un renovado interés en el movimiento surrealista por parte de Mariátegui, quien reflexiona en un sentido más matizado sobre la relación entre el realismo socialista y Surrealismo. Es así que Mariátegui dedica cuatro textos en tres meses al Surrealismo: “*Nadja*, de André Breton” (*Variedades*, 15 de enero); “El balance del suprarrealismo. A propósito del último manifiesto de André Bretón” (publicado en dos partes en *Variedades*, el 19 de febrero y 5 de marzo); “El superrealismo y el amor” (*Mundial*, 22 de marzo); y “¿Existe una inquietud propia, de nuestra época?” (*Mundial*, 29 de marzo).⁵²

⁵¹ Publicado originalmente en *Mundial*, 20 de julio de 1928.

⁵² En noviembre de 1929 Mariátegui publica “Elogio de ‘El cemento’ y del realismo proletario”, título que explicita que, a pesar de un examen pormenorizado y crítico, se mantenía su voto a favor del realismo socialista. Interesantemente, el texto incluye alusiones a otros “nuevos realismos” aborrecidos por el gusto estético burgués, entre ellos, el surrealismo: “El verdadero realismo llega con la revolución proletaria, cuando en el lenguaje de la crítica literaria, el término ‘realismo’ y la categoría artística que designa, están tan desacreditados, que se siente la perentoria necesidad de oponerle los términos de ‘suprarrealismo’, ‘infrarrealismo’, etc. El rechazo del marxismo, parecido en su origen y proceso, al rechazo del freudismo [...] es en la burguesía una actitud lógica, —e instintiva—, que no consiente a la

De manera complementaria a estos textos, como ha notado Michelle Clayton, es interesante que Mariátegui decidiera publicar su “Esquema de una explicación de Chaplin” en la revista *La vida literaria* de Buenos Aires en 1929, pues esto indica no sólo la intención de dialogar con la capital cosmopolita de Latinoamérica usando materiales universales, sino cómo retoma su relación con el surrealismo.⁵³ Efectivamente, es en sus últimos textos que Mariátegui deja atrás totalmente sus visiones positivas del futurismo, al que ahora ve como un arte envejecido frente a la renovada legitimidad del surrealismo. La propuesta del surrealismo que atrae al último Mariátegui consiste, según Clayton, en “su capacidad de fundir el fragmento con la narración, la imagen momentánea con la historia prolongada (lo visual con lo verbal, en el caso de *Nadja* y sus fotos), el disparate artístico con la causa [social] de largo alcance” (“Mariátegui y la escena contemporánea” 250). En este sentido, en su “Balance del suprarrealismo”, Mariátegui afirma que “[n]inguno de los movimientos literarios y artísticos de vanguardia de Europa occidental ha tenido, contra lo que baratas apariencias pueden sugerir, la significación ni el contenido histórico del suprarrealismo” (45-46), para luego caracterizar su importancia en términos de compromiso político:

En vez de lanzar un programa de política suprarrealista, acepta y suscribe el programa de la revolución concreta, presente: el programa marxista de la revolución proletaria... Los suprarrealistas no ejercen su derecho al disparate, al subjetivismo absoluto, sino en el arte; en todo lo demás, se comportan cuerdamente y esta es otra de las cosas que los diferencian de las precedentes, escandalosas variedades, revolucionarias o románticas, de

literatura burguesa liberarse de su tendencia a la idealización de los personajes, los conflictos y los desenlaces” (166-167).

⁵³ “Esquema de una explicación de Chaplin” apareció también en *Variedades* 6 oct. 1928 y 13 oct. 1928, y en *Amauta* 18 (1928): 66-71.

la historia de la literatura. (“El balance del suprarrealismo” 47)

Efectivamente, en su ensayo sobre *Nadja*, Mariátegui apoya las exploraciones surrealistas en la imaginación como válidas en tanto se acercan a un camino revolucionario: “Restaurar en la literatura los fueros de la fantasía, no puede servir, si para algo sirve, sino para restablecer los derechos o los valores de la realidad” (“*Nadja*, de André Breton” 179). Pero, más aún, en su “Balance del suprarrealismo”, se establece al movimiento surrealista como verdadero camino de unión entre el arte y la vida, pues “nada rehúsan tanto los suprarrealistas como confinarse voluntariamente en la pura especulación artística. Autonomía del arte, sí; pero, no clausura del arte” (47-48). Todo esto configuró un giro hacia la prosa en el último Mariátegui:

En varios artículos sobre la nueva literatura rusa, Mariátegui insiste en que el género más apropiado para el momento revolucionario es la poesía en virtud de su inmediatez. Lo que se produce cuando los eventos y los escritores pueden respirar tranquilamente, es la prosa. En una carta de finales de 1928 lamenta la actual “superproducción poética” en Latinoamérica, [y] se pronuncia sobre la necesidad de fomentar la producción en prosa en el continente (Clayton, “Mariátegui y la escena contemporánea” 253).

Vale decir, el interés renovado en el Surrealismo de Mariátegui llegó de la mano de una preferencia por la prosa como vehículo de lo revolucionario, pero también como consciente propuesta de continuidad con el nuevo realismo ruso, como se ve en las primeras líneas de su texto sobre la novela de Breton: “El tema que anteriormente enfocaba era el del realismo en la nueva literatura rusa. ¿Podrá pensarse que abandono demasiado arbitrariamente la línea de esta meditación, porque paso ahora a discurrir sobre *Nadja* de André Bretón? Es posible. Pero yo no me sentiré nunca lejano del nuevo realismo, en compañía de los suprarrealistas” (Mariátegui, “*Nadja*, de André Breton” 178). Mariátegui justifica un juicio que a priori podría parecer

caprichoso: el gran mérito del movimiento consistiría en “*haber preparado una etapa realista en la literatura, con la reivindicación de lo suprarreal*” (“*Nadja*, de André Breton” 178), pues al proponer “a la literatura los caminos de la imaginación y del sueño, los suprarrealistas no la invitan verdaderamente sino al descubrimiento, a la recreación de la realidad” (“*Nadja*, de André Breton” 178, énfasis mío). El autor de los *7 ensayos* remata la idea diciendo que la renuncia de la fantasía es un defecto propio de la novela realista burguesa, y que un “artista desprovisto o pobre de imaginación es el peor dotado para un arte [social] realista[, ya que n]o es posible atender y descubrir lo real sin una poderosa y afinada fantasía” (“*Nadja*, de André Breton” 179). Creo que estas últimas ideas de Mariátegui, presentes en su visión del Surrealismo desde años anteriores, justifican el giro hacia la prosa como género revolucionario, y prefiguran la elección del vehículo de su propio intento de novela surrealista.

A manera de balance, vale ver lo que responde Mariátegui poco antes de morir ante la pregunta de si existe o no una inquietud propia a su época. En primer término, identifica la imposibilidad de fijar una sola inquietud, ya que “esta época tiene, como todas las épocas de transición y de crisis, problemas que la individualizan” (“¿Existe una inquietud propia, de nuestra época?” 30):

[l]a inquietud contemporánea es un fenómeno del que forman parte las más opuestas actitudes. El término se presta necesariamente, por tanto, a la especulación y al equívoco. Se agitan dentro de la ‘inquietud contemporánea’ los que profesan una fe como los que andan en su búsqueda. El catolicismo de Max Jacob figura entre los signos de esta inquietud, al mismo título que el marxismo, de André Bretón y sus compañeros de *La Révolution Surréaliste*. El fascismo pretende representar un ‘espíritu nuevo’, exactamente como el bolchevismo. (“¿Existe una inquietud propia, de nuestra época?” 29-30)

Mariátegui muestra así cómo la inquietud de su época “en unos es desesperación, en los demás vacío” (“¿Existe una inquietud propia, de nuestra época?” 30), y cómo en los últimos no es sino una actitud reaccionaria: “La inquietud de los espíritus que no tienden sino a la seguridad y al reposo carece de todo valor creativo. Por este sendero no se descubrirá sino los refugios, las ciudadelas del pasado. En el hombre moderno, la abdicación más cobarde es del que busca asilo en ellos” (“¿Existe una inquietud propia, de nuestra época?” 31). El Surrealismo está, para Mariátegui, del lado de la desesperación creativa, del experimento valiente, y por esto es, entre las múltiples inquietudes contemporáneas, la que representa una búsqueda ajena a cualquier fe conservadora.

1.4. Inverosimilitud, loco amor e inconsciente surrealista en *La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella*

En el apartado anterior insistí en demarcar las diferencias que según Mariátegui existían entre el Surrealismo y las otras vanguardias, enfatizando sus opiniones sobre el compromiso político del movimiento. Pero como esto podría leerse como un rasgo de ortodoxia doctrinaria que limitase la libertad de su pensamiento, o incluso como una posible sujeción a algún dictado de la Internacional Comunista, quiero ahora mostrar que Mariátegui no sólo apoyó el Surrealismo por los términos políticos de su filiación marxista, sino también por un factor literario: el del uso de la imaginación y el amparo en la fantasía. Rescatar este filón de sus reflexiones creo que puede ayudar a explicar un texto creativo que el propio Mariátegui escribiera: una *nouvelle* injustamente olvidada por la crítica, *La novela y la vida: Siegfried y el profesor Canella*, publicada por entregas entre febrero y abril de 1929 en la revista *Mundial*, y que aparecería recién en 1955 como libro orgánico (con una nota de Alberto Tauro).⁵⁴

⁵⁴ El primer fragmento del texto apareció en *Mundial* 452 (15 de febrero de 1929) y se terminó de

El único antecedente directo en la tradición peruana de la *nouvelle* de Mariátegui, en tanto aventura experimental, es *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán, pues ésta significó la ruptura definitiva con los modelos de la *nouvelle* modernista en el Perú, un logro amparado por Luis Alberto Sánchez y el propio Mariátegui, quien no sólo firmó el Colofón del texto, sino que además publicó anticipos del libro en *Amauta* a lo largo de 1927.⁵⁵ Sin una trama clara, aparte de algunos hechos concretos (como la muerte de su amigo Ramón, autor de los interpolados “Poemas Underwood”, o las relaciones de ambos con Catita), las 39 escenas del texto se guían más bien por las impresiones líricas y fragmentarias del narrador. Sin embargo, sí aparecen en *La casa de cartón* dos instancias que implican una crítica a su medio social, implicando un giro político ajeno a las historias individuales de la *nouvelle* modernista en el Perú: un correlato con el espacio real de Barranco y su oposición a Lima, y una multitud de personajes que, si bien son descritos con brevedad para luego desaparecer, tienen cierta consistencia en los tipos sociales a los que aluden.

Si algo más comparte la *nouvelle* de Mariátegui con *La casa de cartón* es una característica propia de la narrativa vanguardista (propuesta por Unruh en 1999): la

publicar en *Mundial* 462, del 26 de abril de 1929. En una carta al editor argentino Samuel Glusberg (fecha en Lima el 18 de febrero de 1930), Mariátegui dice: “No hago exclusivamente ensayos y artículos. Tengo el proyecto de una novela peruana. Para realizarlo espero sólo un poco de tiempo y tranquilidad. He publicado, en fragmentos, en una de las revistas en que colaboro, un relato, mezcla de cuento y crónica, de ficción y realidad, que editaré si es posible en Santiago, como novela corta” (*Correspondencia* 731). Xavier Abril conocía el texto, pues a poco de morir el director de *Amauta* escribe un texto titulado “Jose Carlos Mariategui”, en el que haciendo un recuento de sus obras la menciona como “*Life and the Novel, a report of the psychological criticism of the contemporary novel*” (*Front* 4 (1931): 299). Estimamos que el traductor puso “report” donde el original decía “crónica”.

⁵⁵ En la colección quincenal de novela corta “La novela peruana” (dirigida por el editor Pedro Barrantes Castro en 1923) se publicaron varias *nouvelles* modernistas: *Mors ex vita* de Clemente Palma, *La boda* de José Gálvez, *Bajo las lilas* de Manuel Beingolea, e incluso, ya en mayo de 1923, en la novena entrega del mismo conjunto, *Fabla salvaje* de César Vallejo.

ejemplificación de una radical vacilación genérica, que en el caso de *Siegfried y el profesor Canella* sirve para entender especialmente el tono de los primeros capítulos del texto. La narración empieza con un narrador con voz de ensayista explicando la trama de una novela de Jean Giraudoux (1882-1944), *Siegfried et le Lemousin* (1922) en la que se aborda el tema del doble, y cómo esa historia ficcional de gran éxito se vio opacada cuatro años más tarde por un caso real.⁵⁶ El libro original de Giraudoux narra la historia de Siegfried von Kleist, un exitoso abogado convertido en estadista alemán, cuyo pasado es descubierto por el narrador: en realidad se trataba de su amigo Jacques Forestier, un amnésico poeta francés que rehízo su vida en Alemania creándose una nueva identidad luego de desaparecer herido en una batalla de la Primera Guerra Mundial. De forma increíble, su fama lo había vuelto un émulo del Sigfrido de la tradición germánica, un héroe nacional que lideraba la modernización de su postizo país.⁵⁷ Luego del reconocimiento, el narrador propicia la recuperación de la memoria de su amigo y su regreso a su zona de origen, la región francesa de Lemosín. Las alusiones a los detalles de esta trama de Giraudoux en el texto de Mariátegui se articulan fundamentalmente en el título de su *nouvelle* y especialmente en sus primeras páginas, en que desarrolla sus ideas sobre los vasos comunicantes

⁵⁶ Giraudoux estrenó en 1928 una obra teatral en tres actos que actualizaba el tema de su novela, titulada *Siegfried*. Posteriormente le agregó un cuarto acto. Una versión en español de Enrique Díez-Canedo se estrenó en el teatro Fontalba de Madrid el 8 de noviembre de 1930, por la compañía de Carmen Díaz. En el único texto que ha estudiado el tema no se incluye a Mariátegui: en *The Influence of the Novels of Jean Giraudoux on the Hispanic Vanguard Novels of the 1920s-1930s*, Susan Nagel estudió la influencia de Giraudoux en narraciones vanguardistas hispánicas escritas por Pedro Salinas, Benjamín Jarnés, Eduardo Mallea, Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen, Francisco Ayala, Max Aub y José Martínez Sotomayor.

⁵⁷ Sigfrido fue uno de los seudónimos del joven Mariátegui, usado para firmar una crónica teatral en el periódico *El Tiempo*, el 26 de diciembre de 1916 (“‘Mariana’ de Echegaray y beneficio de María Guerrero”). Sigfrido fue también el nombre del segundo hijo de Mariátegui con Anna Chiappe, nacido en 1923, con lo que se ve la predilección del autor por *El cantar de los nibelungos* y por la ópera wagneriana.

entre la ficción y la realidad.⁵⁸

En cuanto al caso real al que alude Mariátegui, en 1926 la prensa italiana destapó cómo un amnésico recluido en un manicomio era reclamado por dos esposas diferentes a la vez, ya como el profesor veronés Giulio Canella, ya como el turinés Mario Bruneri. La historia del caso Canella/Bruneri implicó la desaparición de Canella durante la guerra mundial, la espera amorosa de su esposa, y el aprovechamiento del timador Bruneri de la situación, quien robaría la identidad del profesor luego de publicarse una foto suya como NN amnésico en los periódicos. Pero Mariátegui no cuenta los detalles escabrosos de la vida de Bruneri y más bien le inventa un pasado con un oficio de tipógrafo, una filiación política socialista y una desaparición simultánea a la de Canella durante la guerra, además, claro, de un parecido físico inevitable. El sobreviviente en la ficción de Mariátegui no es, pues, Bruneri, como las pruebas dactilográficas atestiguaron en los juicios reales,⁵⁹ sino más bien un profesor Canella verdaderamente amnésico que cae en la falsa identidad de Bruneri casualmente luego de la guerra, quien guiado por su inconsciente busca, sin saberlo, recuperar su vida de pueblo luego de doce años de desasosiego e intuiciones de lo perdido.

Mariátegui crea una ficción que en sus 21 breves capítulos opera a dos niveles: confundiendo vida y literatura en función de la obra Giraudoux primero, y en relación con el

⁵⁸ Como Georges Lemaitre ha explicado, en la novella de Giraudoux se tratan las relaciones políticas entre Francia y Alemania luego de la Gran Guerra: “The aspect of the German problem that seemed perhaps the most disconcerting to the French was the contrast between old Germany and modern Germany. Old Germany [...] was a romantic country, elegiac and tender, turned almost exclusively toward dreams. The image offered by new Germany—materialistic, practical, efficient, ruthless—did not fit at all with the picture that the young French men had been taught to revere and even to love. In *Siegfried et le Limousin*, Giraudoux underlined the difficulty in reconciling those two antithetic forms of the same culture” (64). Von Kleist representa en la novella de Giraudoux la implantación de la razón francesa en el gobierno de una Alemania de raíces románticas, algo que es resistido por otros personajes.

⁵⁹ Cfr. Sciascia 33-34. Este libro es la crónica más completa del caso Bruneri-Canella.

caso público después, jugando con materiales de una polémica vendida de forma sensacionalista por la prensa. En este sentido, el propio Mariátegui describió su novela como un “intento de lograr una interpretación poco heterodoxa del caso del profesor Canella” (“Karl y Ana” 180), señalando que “buscaba entonces la explicación de este caso, tan indescifrable para la policía italiana, en la novela de Giraudoux, aunque no fuera sino para decepcionar a los que no creen que yo pueda entender sino marxistamente y, en todo caso, como una ilustración de la teoría de la lucha de clases, *L’apres-midi d’un faune* de Debussy” (“Karl y Ana” 180).⁶⁰

El propósito de Mariátegui era encontrar las explicaciones para un inverosímil caso real en la tradición literaria, apuntando en el primer párrafo de su novela corta que

Si los jueces del tribunal de Turín hubiesen leído *Siegfried et le limousin*, de Jean Giraudoux, no les habría parecido tan inexplicable e inaudito el extraordinario caso del tipógrafo Mario Bruneri, reclamado por dos esposas legítimas, con distinto nombre y opuesto sentimiento. *Pero los jueces y los pretores de la Italia fascista ignoran a Giraudoux*, no solo porque la novísima literatura francesa goza de poca simpatía en una burocracia rigurosamente fascistizada, sino *porque esta burocracia*, malgrado Gentile y Bontempelli, *positivista y racionalista a ultranza, se mantiene adversa en la novela a todo suprarrealismo* (*La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella* 19, énfasis mío).

Pero, ¿cómo entender esta última frase citada de Mariátegui? ¿En qué sentido era su novela

⁶⁰ Aparecido en *Varietades* el 13 de noviembre de 1929, no he podido acceder al original, por lo que cito por su reproducción en *El alma matinal*. Cabe notar, sin embargo, que en su “Nota preliminar” a *La novela y la vida*, Alberto Tauro cita de manera un poco diferente este texto, agregando una pintura de Manet: “...aunque no fuera sino para decepcionar a los que no creen que yo pueda entender sino marxísticamente y, en todo caso, como una ilustración de la teoría de la lucha de clases, ‘L’après midi d’un faune’ de Debussy o la ‘Olimpia’ de Manet” (*La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella* 14).

surrealista, como la define el narrador intradiegeticamente? Mirla Alcibíades ha condensado los rasgos que en su opinión caracterizaban un texto surrealista de acuerdo con Mariátegui:

A grandes rasgos, será suprarrealista el texto que supere el individualismo de raíz romántico; que vaya más allá de la inclinación a idealizar y a mitificar la conducta y la psiquis humana; que, contra la manida tendencia a la idealización de los sentimientos, sepa incorporar planteamientos pocas veces tomados en cuenta, como, por ejemplo, el tema sexual y que, en consecuencia, rompa con el código de moral sexual decimonónica; que sepa estimular los sentimientos de libertad y justicia; que rechace el sentimentalismo humanitarista; que tenga una nueva concepción filosófica e histórica del hombre; que vaya más allá del individualismo decimonónico para dar preeminencia a la multitud y que sepa insuflar esperanzas en el colectivo; que alimente la idea del mito, de la “gran ficción”; que, en suma, supere la concepción tradicionalista (aferrada a un pasado inmóvil) en aras de un proyecto que coloca el énfasis en la transformación: en el futuro revolucionario. (XVIII-XIX)

Teniendo en cuenta esta caracterización, creo que lo que está detrás de la frase del narrador de *La novela y la vida* es una antigua idea de Mariátegui acerca de la relación entre realidad y ficción, expresada de manera bastante temprana, a su regreso de Europa: ésta es que “[l]a ficción no es anterior ni superior a la realidad como sostenía Oscar Wilde; ni la realidad es anterior ni superior a la ficción como quería la escuela realista. Lo verdadero es que la ficción y la realidad se modifican recíprocamente” (“Algunas ideas, autores y escenarios del teatro moderno” 186).⁶¹ En el mismo artículo, después de constatar que tanto “[p]or el teatro [de la

⁶¹ *Variedades*, marzo de 1924.

época], como por la filosofía, pasa actualmente una onda de escepticismo, de subjetivismo y de humorismo” (184), Mariátegui había dicho, con respecto a la autenticidad de los personajes en el teatro de la época, que

Pirandello, al mismo tiempo, nos conduce a una revisión de nuestras ideas sobre la ficción y la realidad. En su literatura, los confines entre la realidad y la ficción se borran mágicamente. Pirandello se obstina en convencernos de la realidad de la ficción y, sobre todo, de la ficción de la realidad. Los personajes de la fantasía no son menos reales que los personajes de carne y hueso. Son a veces más reales, más interesantes, más trascendentes. (184)

Este marco, como se ve bastante alejado de la ortodoxia del realismo socialista, sería desarrollado en marzo de 1926, en su artículo “La realidad y la ficción” (aparecido en la revista *Perricholi*). En este texto habla de lo verosímil como un prejuicio que estorba el arte contemporáneo y que provoca en los artistas del momento violentas reacciones en contra, pues para Mariátegui “[e]n lo *inverosímil* hay a veces más verdad, más humanidad que en lo *verosímil*” (24), entendido este último como ligado al realismo tradicional. En este sentido,

[l]a experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que sólo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía. *Y esto ha producido el suprarrealismo* que no es sólo una escuela o un movimiento de la literatura francesa sino una tendencia, *una vía de la literatura mundial*. Suprarrealista es el italiano Pirandello. Suprarrealista es el norteamericano Waldo Frank, suprarrealista es el rumano Panait Istrati.⁶² Suprarrealista es el ruso Boris Pilniak. Nada importa que trabajen fuera y lejos

⁶² Junto a Pirandello, el rumano Istrati es uno de los autores que, en fecha tan temprana como julio de 1925, Mariátegui señala como surrealista a pesar de no pertenecer al movimiento parisino: “En esta vida de aventuras y de dolor, Panait Istrati ha acumulado los materiales de su literatura. Su literatura que no

del manípulo suprarrealista que acaudillan, en París, Aragón, Bretón, Éluard y Soupault (23, el énfasis es mío).

El surrealismo era, pues, en primer término, una vía de la literatura mundial, en la que se conjugaban italianos, norteamericanos, rusos o rumanos, y no solo gente de París. En esto la propuesta de Mariátegui se puede conjugar con lo que Jacqueline Cruz ha señalado en “Discursos de la modernidad en las culturas periféricas: La vanguardia latinoamericana”: la vanguardia no sería propia de los países metropolitanos, sino más bien de los países periféricos o menos desarrollados. Cruz pone ejemplos de autores centrales que eran inmigrantes a las ciudades metropolitanas, regresando a la idea de Perry Anderson en “Modernity and Revolution” de que la vanguardia es propia de países con “situaciones sociales correspondientes a distintos estadios históricos, esa intersección de temporalidades que él considera fundamental” (25). La vanguardia sería pues propia de países en procesos de modernización frágiles que sienten graves

tiene la fatiga ni la laxitud, ni la elegancia de la literatura de moda. Su literatura que contrasta con la estilizada y exquisita neurastenia de la literatura de las urbes de Occidente. Panait Istrati no puede ser catalogado dentro de las escuelas modernas. Su arte es verdaderamente suprarrealista. Pero su suprarrealismo es de una calidad y de un espíritu diferente a los de la escuela que acapara en nuestra época la representación de esta tendencia. El suprarrealismo de Istrati, como el de Grosz, está impregnado de caridad humana” (“Panait Istrati” 143-144). Como se ve, la conceptualización mariáteguiana del surrealismo desde el principio se orientaba a una calidad espiritual que podía ser ajena a la del círculo de Breton. Esto se reafirma en diciembre 1926, en “Un libro de Philippe Soupault”: “El suprarrealismo que tiene en Soupault uno de sus agonistas representativos no se presenta sólo como una escuela o un movimiento de la vanguardia francesa sino, más bien, como una corriente primaria, como un fenómeno sustantivo de la literatura contemporánea. El norteamericano Waldo Frank, el rumano Panait Istrati --para citar dos nombres nuevos pero notorios a nuestro público-- acusan en su arte una definida orientación suprarrealista. La obra de Pirandello en sus calidades esenciales es también suprarrealista, aunque --como por lo demás ocurre siempre al genio-- no se haya incubado en la atmósfera de la escuela suprarrealista y, antes bien, la haya precedido y anticipado” (23). Ya en mayo de 1929, otra novela de Soupault le permitirá ver a Mariátegui una cara del surrealismo no celebratoria sino sombría, como lo nota al comentar su representación de la noche parisina y del objeto de deseo femenino, la prostituta Georgette: “Hastío, desesperanza, locura: el incendio que devasta a medianoche un sector de París nace de la fantasía de su hampa, y no de un César como en Roma; fermentan, en la noche de París, deseos lívidos y deformes como los cadáveres varados en las riberas del Sena por las corrientes del crimen y el suicidio. Soupault nos comunica, en imágenes suprarrealistas, la emoción de la decadencia de una ciudad donde prosperan clubes de la desesperanza y una literatura de la desesperanza” (“*Les dernières nuits de Paris*, por Philippe Soupault” 27-28).

retrocesos por crisis económicas neocoloniales cuyos sujetos “a la vez que comienzan a participar en la modernidad sienten que la participación plena les está vedada” (25).

En consecuencia, el siguiente paso de la constatación de Mariátegui de que el Surrealismo no se circunscribe al “manípulo parisino” es extenderla a la posibilidad de que los vanguardistas del espacio latinoamericano fueran también auténticamente surrealistas, lo que se puede entender mejor cotejándolo con las ideas de Fernando Rosenberg. Rosenberg propone que los vanguardistas latinoamericanos buscaron producir una crítica de lo moderno como proyecto global desde una posición geopolítica: el lugar de enunciación es para Rosenberg el factor primordial y el que realmente redefine el problema de la identidad en el contexto de una negociación global. Lo geopolítico como modelo de acercamiento a las vanguardias latinoamericanas contempla dos categorías básicas: la simultaneidad (la idea de que todo está presente al mismo tiempo, “a paradoxical way to map a totality”, Rosenberg 37) y el cosmopolitismo (la capacidad de criticar otros lugares de enunciación con una perspectiva global desde la afirmación de la propia posicionalidad, física y política, “a description of global positioning”) (41). En este sentido, los vanguardistas peruanos potenciales, y el propio Mariátegui entre ellos, serían auténticamente surrealistas no por conocer a Breton, sino en tanto coincidieran en enfatizar el poder de lo inverosímil y la imaginación frente a un desgastado realismo, siendo así capaces de dialogar en igualdad de condiciones desde su situación geográfica y cultural con los discursos metropolitanos.

Pero más allá de la posición geopolítica andina como el lugar de enunciación surrealista de Mariátegui, la inverosimilitud lograda por el alejamiento del pacto realista constituye para él una virtud surrealista, como se ve en la primera parte de la cita anterior. La ficción o la fantasía en lugar de acercar al ser humano a lo maravilloso, le revelan lo real, pues así como los

“filósofos se valen de conceptos falsos para arribar a la verdad[,]os literatos usan la ficción con el mismo objeto” (“La realidad y la ficción” 23). Y para ilustrar esta idea, se apoya nuevamente en la búsqueda de lo inverosímil de Pirandello, quien “en una novela desnuda de decorado, sencilla de forma, como *El Difunto Matías Pascal*, presentó un caso que la crítica tachó en seguida de extraordinario e inverosímil, pero que, años después, la vida reprodujo fielmente” (“La realidad y la ficción” 23).⁶³ Creo que estos planteamientos se pueden entender mejor repasando las ideas de Gerardo Mario Goloboff, quien ha abordado las relaciones entre ficción y realidad en el discurso de Mariátegui de manera certera. Goloboff ha apuntado que para Mariátegui el espacio de la literatura es “el lugar donde la significación tiene su centro autónomo, desprendida de otras contingencias y de otras servidumbres hacia ‘lo real’, porque lo real es ella misma y desde esa materialidad opera sobre el medio” (112). Para Goloboff, la servidumbre hacia lo real es el mandato marxista ortodoxo (que repasa en 110-111) de reflejar y denunciar las injusticias sociales, algo que Mariátegui niega en su postulación de que a través de la imaginación se puede influenciar a la realidad de manera concreta. En este sentido también argumenta Antonio Melis:

Sensible a la revolución del lenguaje literario intentada por las vanguardias de este siglo,
[Mariátegui] rechaza cualquier forma de naturalismo mimético y de populismo.

⁶³ Pirandello llamó la atención de Mariátegui por sus tempranas incursiones en lo inverosímil: se ocupó de él también en “El caso Pirandello” (*Variedades*, marzo de 1926) y en “El ‘freudismo’ en la literatura contemporánea” (*Variedades*, agosto de 1926). En este último texto describe al protagonista de *El difunto Matías Pascal* en términos que denotan la clara influencia que tendrá esta obra en la construcción de *La novela y la vida*: “El protagonista pirandelliano, que ha muerto, como Matías Pascal, para todos, por la equivocada identificación de un cadáver que tenía toda su filiación, y que quiere aprovechar de este engaño para evadirse realmente del mundo que lo sofocaba y acaparaba, no consigue morir como tal para sí mismo. Adriano Meis, el nuevo hombre que quiere ser, no tiene ninguna realidad. No consigue librarse de Matías Pascal, obstinado en continuar viviendo. La infancia y la juventud del evadido gravitan en su conciencia más fuertemente que la voluntad. Y Matías Pascal regresa, resucita. Para volver a sentirse alguien real, el desventurado personaje pirandelliano, necesita dejar de ser la ficticia criatura surgida por artificio de un accidente” (38).

Reivindica con fuerza los derechos de la fantasía, a contracorriente con respecto al campo marxista de su tiempo, al cual sin embargo pertenece. / Lo ayudan en esta lucha un sentido muy agudo de la dimensión lúdica, inseparable de la experiencia artística, así como el profundo interés por el psicoanálisis. (“Elogio” 149)

Como se ve, con su crónica-novela Mariátegui pone en práctica no solo lo que defendía en sus artículos sino también lo que Breton había expuesto en el “Manifiesto del Surrealismo” de 1924:

Tan sólo la imaginación me permite llegar a saber lo que *puede llegar a ser* [la libertad], y esto basta para mitigar un poco su terrible condena; y esto basta, también, para que me abandone a ella, sin miedo al engaño (como si pudiéramos engañarnos todavía más). ¿En qué punto comienza la imaginación a ser pernicioso y en qué punto deja de existir la seguridad del espíritu? ¿Para el espíritu, acaso la posibilidad de errar no es sino una contingencia del bien? (*Manifiestos del surrealismo* 17)

El narrador de la novela de Mariátegui continúa con el tono ensayístico al evaluar el primer texto de Giraudoux: lo inverosímil en esta novela de 1922 se encuentra envuelto en “las proporciones sobrias exigidas por la medida y el orden de un escritor francés” (21). Vale decir, en la novela de Giraudoux se presentaba lo inverosímil todavía con cierto refrenado decoro. El narrador de *Siegfried y el profesor Canella* apunta que el personaje principal, Forestier, “no se parecía física ni psíquicamente a alemán ninguno. Giraudoux habría ofendido la tradición y la regla francesas si hubiese supuesto la existencia, en los días de Agadir, de un alemán y un francés estrictamente paralelos” (23). Sin embargo, el narrador mariateguiano no duda en insistir en que, debido a que “la vida excede a la novela [y] la realidad a la ficción” (21), luego de enterarse de la historia de Bruneri y el profesor Canella, “Giraudoux ha sentido la necesidad de

engrandecer y exagerar el tema de Siegfried, trasladándolo al teatro” (21).⁶⁴ A pesar de todo, el narrador afirma que incluso “luego de haber superado la vida a la novela en inverosimilitud, Giraudoux ha encontrado intacto aún el tema de Siegfried” (22).

Para Mariátegui, entonces, el Surrealismo de su propia novela descansa en su inverosimilitud iluminadora de la realidad. Pero, notemos que también hay otro gran elemento surrealista en el texto: si bien claramente se evita el automatismo psíquico, sí hay una alusión constante al inconsciente. Y es que, como apuntara Flores Galindo, Mariátegui sabía que “el método de Freud, al quebrar las represiones y las barreras del inconsciente, permitía fluir y descubrir una intensa vida interior, lo que llevado a la literatura significaba una opción por la imaginación y la creatividad, por la espontaneidad en la escritura” (*La agonía* 101). En el mundo posible de la novela, el inconsciente actúa además como un motor invisible que genera el rechazo de Canella a su nueva identidad como el tipógrafo socialista Bruneri: ni siquiera la convivencia pacífica con su esposa postiza ni su asimilación a su antiguo trabajo impidieron que el profesor Canella notara que “una fuerza inexplicable lo empujaba en sentido inverso . . . Después de un movimiento a izquierda, su vida iniciaba un movimiento a derecha” (41), originando la indiferencia ante el activismo proletario de sus compañeros de trabajo y el inicio de una relación extramarital. Esto se debía, dice el narrador, a que “[s]u subconsciencia pugnaba por

⁶⁴ Esta aseveración de que el motivo de Giraudoux para adaptar su novela al teatro fue el enterarse del caso Canella-Bruneri parece ser una libertad creativa de Mariátegui. Según Jean-Yves Le Naour, el caso Canella-Bruneri “apparently went relatively unnoticed in the French press. See the articles by Henry Bidou in *Le Temps* in September 1931...” (220). En su pormenorizado estudio *La Genèse du Siegfried de Jean Giraudoux*, René Marill Albérès no menciona que el caso hubiera influido en modo alguno en la adaptación teatral. Lo que sí queda claro es que con *La novela y la vida* Mariátegui se anticipó a Luigi Pirandello, quien escribió una obra de teatro basada en el caso Canella-Bruneri, *Come tu mi vuoi*, en 1930, la misma que generó una película con Greta Garbo como protagonista, estrenada en 1932: *As You Desire Me* (dir. George Fitzmaurice). Según Le Naour (103), el caso Canella-Bruneri influyó también en el cuento “El impostor inverosímil Tom Castro” de Jorge Luis Borges (*Historia universal de la infamia*, 1935).

restituirlo a su destino, liberándolo de una mujer y de un oficio que no eran suyos” (43), protesta de su inconsciente ante el equívoco que guiaba al profesor Canella a explorar los caminos de la lujuria.

Canella-Bruneri aparentemente se había transformado así en un pícaro de posguerra, un desclasado consumidor de prostitutas, aunque en el fondo no era sino “un escolástico que, caído en el error, se encamina de nuevo hacia la verdad” (49). Mariátegui representa la fuerza del inconsciente en su personaje como irreprímible. El profesor tendía, en realidad, por obra de su inconsciente, a la monogamia que lo esperaba en los pacientes brazos de su verdadera esposa (una brasileña-veronesa loca de amor por él), a los que llegaría “atravesando el territorio accidentado de la tentación” (49).⁶⁵ Su deseo incontrolable de evasión lo llevaría a cometer crímenes que lo dejarían sin trabajo y lo llevarían a Milán, huyendo de un nombre manchado por antecedentes penales. Es en esta ciudad donde la locura lo alcanza vagabundeando por las calles, y lo lleva a intentar suicidarse. Aunque esta serie de eventos parece ser trágica, Mariátegui la usa como oportunidad para explorar el tema surrealista de la locura, representando en términos positivos las consecuencias del inconsciente desencadenado del personaje, el que lo conduce a la verdad de su identidad: alienado y amnésico, es internado en un manicomio, y su foto es publicada en los periódicos, donde lo reconocen tanto su esposa verdadera, como la señora Bruneri, su mujer legal durante los últimos doce años de su vida. Canella recupera su memoria, a su esposa verdadera, y su vida veronesa, pero sufre también un juicio público en el que la fuerza racional de policías y siquiátras, lo convertían en “un esposo adúltero, de imprescriptibles antecedentes penales, amante de una viuda que lo mantenía” (78).

⁶⁵ Ver Dumas para un análisis de la representación femenina en *Siegfried y el profesor Canella*, especialmente de la oposición entre Julia Canella, “loca de amor”, y la señora Bruneri, asociada a la mujer doméstica (111-117).

La tragedia final de Canella está filtrada por su gusto por la razón, la que lo acorrala en una vida miserable a pesar de haber recuperado su identidad auténtica. Mientras, por otro lado, el gozo de su esposa (una Giulia Canella que es llamada al final de la novela Julieta) al recuperarlo, se enfatiza en el esbozo de un amor alucinado, expuesto públicamente, y más fuerte incluso que la razón de estado fascista. ¿Qué tipo de amor es el que exalta entonces Mariátegui en su texto? Creo que si bien es obvio que el amor romántico de Giulia se presenta como contraparte del amor positivista del profesor Canella, cabe atar cabos y notar cómo el propio Mariátegui teoriza sobre el asunto poco antes de morir en “El surrealismo y el amor”. En este texto, el autor señala que “Pasado el romanticismo, la literatura burguesa adoptó, en general, una concepción positivista del amor, que revela, en el orden sentimental, lo que vale el idealismo burgués, tan dispuesto siempre a escandalizarse, en el orden intelectual, del materialismo neto de las proposiciones marxistas” (54). Frente a esta alternativa odiosa, Mariátegui rescata la visión surrealista del amor, tal como se expresara en la encuesta que sobre el tema había aparecido en *La révolution surréaliste*:

Se sabe la adhesión que al freudismo, en psicología, y al marxismo, en política, manifiestan los surrealistas. No es contradictorio ni anómalo profesar los principios de Freud sobre la libido y confesar el más poético y romántico sentimiento del amor. Freud que tan visiblemente ha ofendido el idealismo formal de las ideas burguesas de la sociedad occidental, por este solo hecho está mucho más cerca de los surrealistas que de Clement Vautel, y su positivismo de cronista de un gran rotativo y de autor de vaudeville. (“El surrealismo y el amor” 54).

El amor loco de Giulia, vencedor del fascismo y de la razón positivista, se entrelaza con las pulsiones del inconsciente de Canella por reencontrarse con su amada, y con sus sueños e

inquietudes inexplicables durante la vigilia, las que lo habían llevado al crimen, al vagabundeo y al borde de la locura. Mariátegui configuró su surrealismo personal en *Siegfried y el profesor Canella* al conjugar las ya mencionadas dos locuras de los personajes, al construir un texto vanguardista cuyo género es un híbrido entre el ensayo y la novela ficcional, al buscar lo improbable en el libro de Girardoux, y al exagerar lo inverosímil de lo ocurrido en la realidad y de las ficcionalizaciones iniciales del caso. Todo esto se actualiza en su propio ejercicio de imaginación desbocada cuando escribe su *nouvelle* como contrapunto y complemento a sus artículos ensayísticos. Es cierto que en lo formal su novela carece de los recursos retóricos del discurso surrealista: no están ni la sucesión de imágenes irracionales, el quiebre lógico del discurso, ni el automatismo psíquico. Pero estos no eran, para Mariátegui, los elementos que definían al Surrealismo como una corriente del pensamiento mundial, como una inquietud o espíritu de su época, sino más bien los elementos temáticos que sí utiliza: aquellos que configuraban un punto de vista irracional y mítico que le daban vuelo a la reflexión marxista local. Es en esto que radica su apropiación del Surrealismo internacional con una agenda andina revolucionaria. Como ha anotado Moore:

Mariategui's post rationalist, or anti-Positivist, political and poetic conceptions rooted in an investigative and imaginative Reading of selected Marxist and Modernist texts and textual practices, comprise a cluster of reworked elements of sources as diverse as revolutionary Marxism-Leninism, Italian Marxist Idealism, anarcho-syndicalism and Surrealism, all deemed irrationalist by orthodox Marxists. (68)

Esto se ve refrendado en una visión del amor que no es la del decadentismo que se veía en el Mariategui juvenil, sino un amor que liga el Surrealismo con el romanticismo:

Signo inequívoco de la filiación romántica o neo-romántica, como se prefiera, del

superrealismo es la encuesta sobre el amor de *La Révolution Surréaliste*. ¿Se concibe en la Europa occidental, burguesa, decadente, una encuesta sobre el amor? El pensamiento más escéptico y nihilista sobre el amor, ¿no ha sido expresado acaso por una mujer y escritora de Francia (‘¿El amor? Dos seres que traicionan a otro’). Es menester el coraje de una falange vanguardista, su reto sistemático a las ideas corrientes, su desprecio por los tabús burgueses, para someter a la literatura francesa contemporánea a la prueba de una encuesta sobre el amor. (“El superrealismo y el amor” 52)

Lo irracional, el inconsciente visto a través de lo que él llamaba “freudismo”, la locura, la imaginación, la fantasía, lo inverosímil, todos estos elementos se conjugan en la imagen del amor que configura un Surrealismo mariáteguiano que supera no solo el positivismo y otras visiones que él ve como capitalistas y/o reaccionarias, sino que también da forma a una elaboración estético-ideológica propia que iba más allá del requerimiento político de circunscribirse al realismo socialista. Este proyecto mariáteguiano no llegó a la cristalización, sino que era un discurso en continua construcción que seguía de cerca los avatares del Surrealismo en sus revistas y manifiestos, repensándolos, hasta que se vio finalmente truncado por la muerte.

1.5. Conclusiones sobre la *nouvelle* surrealista de Mariátegui

¿Cómo entender el lugar de *La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella* en la tradición literaria peruana? Creo, siguiendo en esto a Ricardo Piglia, que en este texto se ejemplifica perfectamente la superación del misterio como núcleo de la novela corta modernista, y el allegamiento a lo que Piglia llama “el secreto” como punto articulador de la ambigüedad característica de la *nouvelle* moderna como género: el secreto es el enigma que no puede ser descifrado y que esconde el sentido verdadero detrás de la historia (“Secreto y narración” 194), dejando abierto un final ambiguo cuyo sentido debe ser completado por el lector (204). El texto

de Mariátegui va más allá de la ruptura con los géneros del ensayo y la *nouvelle*, o de la poesía y la prosa en el caso de Adán, y más bien juega y se alimenta de los intersticios entre la ficción y la realidad, manifestado su secreto como “el nudo que une personajes distintos y temas que coexisten en un mismo texto sin que se explique esa conexión” (Piglia, “Secreto y narración” 200).

Además, si se examinan *La casa de cartón* de Martín Adán y *El autómata* de Xavier Abril, en función tanto de la figura de José Carlos Mariátegui como teorizador de la vanguardia peruana y también como productor de una *nouvelle* vanguardista, se podrá notar una conjura en contra del horizonte de expectativas modernista y de la novela convencional en general, pues como ha señalado Piglia en otro texto, “[l]a vanguardia artística se descifra claramente como una práctica antiliberal, como una versión conspirativa de la política y el arte, como un complot que experimenta con nuevas formas de sociabilidad, que se infiltra en las instituciones existentes y tiende a destruirlas y a crear redes y formas alternativas” (*Teoría del complot* 34-5). Y este complot sobrepasa al carácter polémico que Unruh sustentara como inherente al vanguardismo en su fundacional *Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters*. En el caso de Mariátegui se trata aquí de una resistencia articulada frente al discurso de la Patria Nueva de Leguía, americanizante y pretendidamente modernizador, que remplazaba al de la república oligárquica. La capacidad de aglutinamiento y resistencia estética-política de *Amauta* logra reemplazar así a proyectos ligados a la cultura de masas como el de la novela corta modernista de Barrantes. Complementando la propuesta teórica de Piglia, creo que la idea más útil para explicar el cambio de paradigma de la *nouvelle* peruana a través de un giro político es la idea de Unruh de que “las nuevas estrategias textuales, lejos de ser mero virtuosismo técnico, responden a un concreto ambiente cultural y social del momento” (“¿De quién es esta historia?” 252), pues

con esta afirmación Unruh se sitúa en contra de la tesis de Gustavo Pérez Firmat de que la prosa vanguardista es producto sólo de la sensibilidad del artista.⁶⁶

Entender en términos políticos el giro hacia una *nouvelle* vanguardista durante los veinte explicaría por qué una vez fracasado este primer intento modernizador de Lima con el derrocamiento de Leguía en 1930, las innovaciones de la novela corta vanguardista de Mariátegui (y las de Martín Adán antes y Xavier Abril después) no tendrían seguidores, sino que serían más bien los otros autores quienes insistirían en la prosa: Clemente Palma publicaría una novela larga en 1934, *XYZ*, más bien como continuación de su poética decadentista anterior (aunque anticipando algunos temas tratados en *La invención de Morel* años después), y Vallejo terminaría escribiendo una novela proletaria en 1931 (*El tungsteno*), texto que ligaba un indigenismo en ciernes con el real socialismo. Se tendría que esperar hasta la literatura urbana de los años cincuenta, a la luz del inicio de la masiva migración interna de los Andes a Lima, para ver surgir una narrativa urbana que recuperase los ánimos renovadores.

A manera de balance, cabe citar los puntos que Nicola Miller ha propuesto como los más importantes que *Siegfried y el profesor Canella* revelaría de las ideas de Mariátegui sobre las identidades locales en un contexto que demanda autenticidad:

First, suppression of the imagination and its products leads to error. [...] Second, identity is constituted through action and commitment. It is through politics that Canella's rediscovery of his identity as Canella is triggered. [...] And] Mariátegui's final point, namely that there was a highly complex dialectic operating between the individual and

⁶⁶ Aunque algunas de las características de la "prosa neumática" propuesta por Pérez Firmat (40-63) son muy útiles para entender mejor *La casa de cartón*: la falta de sustancia, y la trama débil, por ejemplo.

society in the process of identity creation. [Therefore, i]n order to sustain the precarious balance between autonomy and authenticity, especially in a neocolonial context, economic and political change was necessary but not sufficient: cultural transformation was also a prerequisite. (183)

Pero la importancia del Surrealismo en el pensamiento de Mariátegui también se puede evaluar partiendo de esta afirmación de Flores Galindo: “Surrealismo y Psicoanálisis formaron parte del lado cosmopolita de Mariátegui y además lo preservaron de cualquier tentación economicista. Ambas aficiones no se entenderían si olvidamos esa importancia que siempre asignaba a la cultura y a la poesía. La literatura era un medio de conocimiento tan importante como la economía y la sociología” (*La agonía* 101). En congruencia con lo recién citado, luego de su polémica con la Internacional Comunista, en sus últimos meses de vida, un Mariátegui acechado por la represión y abandonado por los suyos (quienes se empezaban a inclinar por la ortodoxia rusa) buscó en el Surrealismo una alternativa heterodoxa (paralela a sus planteamientos políticos de un socialismo que respetase la realidad local) frente a la cuestión de las vanguardias decadentes. Como ha señalado Moore,

Mariategui’s new politico-poetic mode of writing and thinking derives from, as it was devised for, a revisionist reading of national-local realities, based as much on their historical and latter-day problems as on their future possibilities, a practice of contextual, cultural, translation or interpretation . . . rooted in an intellectual and instinctual awareness of the regenerative capacity of poetic language, or writing, and reflection . . . (68).

Mariátegui propuso al Surrealismo no solo como un antecedente de la literatura del realismo socialista, sino que, incluso, retomando reflexiones que había explorado con

anterioridad, lo propuso como camino revolucionario en sí mismo, como se nota en su propia iniciativa de creación literaria.

CAPÍTULO 2

El surrealismo de Xavier Abril: Apropiación ecléctica de la modernidad y la locura como camino hacia una “cultura surrealista”

En este capítulo se estudia la trayectoria intelectual de Xavier Abril entre los años 1926 y 1931, momento en que su vocación modernizadora tomó la forma de una estética declaradamente surrealista primero, para finalmente devenir en lo que él describía como una épica revolucionaria. Para contrastar sus señaladas afiliaciones estéticas analizaré sus primeros poemas, sus manifiestos y correspondencia, sus libros *Hollywood* (1931), *Difícil Trabajo* (antología de textos escritos entre 1926 y 1930, publicada en 1935), y su novela *El autómata* (escrita entre 1929 y 1931), la que representa su momento de transición entre el surrealismo y la literatura de denuncia. Dejo de lado pues la etapa posterior, inaugurada por *Descubrimiento del alba* (1937) en que Abril regresa a la tradición hispánica, al soneto de influencias quevedianas y a temas clásicos como el de la rosa. La relevancia de este capítulo radica en la escasez de estudios sobre la obra de Xavier Abril, en parte debido a un cuasi-silencio poético de cinco décadas luego de su último poemario publicado en los años 30, y quizá también porque su faceta creativa fue opacada por la de crítico literario.⁶⁷ Al reconstruir su etapa surrealista, asumo que ésta constituye el momento más interesante de su desarrollo estético-ideológico, y a la vez trato

⁶⁷ Aunque algunos poemas suyos aparecieron sueltos en revistas, entre la publicación de *Descubrimiento del alba* en 1937 y un nuevo poemario orgánico, *La rosa escrita* (1987), pasaron cincuenta años. Entre estos dos libros, Abril reeditó facsimilarmente *Descubrimiento del alba* en 1982 y *Difícil trabajo* en 1985, y en el plano crítico publicó *Antología de César Vallejo* (Buenos Aires: Editorial Claridad, 1942), *Antología de la poesía moderna hispanoamericana* (Montevideo: Julio Herrera y Reissig, 1956), *Vallejo, ensayo de aproximación crítica* (Buenos Aires: Front, 1958), *Dos estudios: Vallejo y Mallarmé; Vigencia de Vallejo* (Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 1960), *Antología de Mallarmé* (Montevideo: Front, 1961), *César Vallejo o la teoría poética* (Madrid: Taurus, 1963), *Eguren el obscuro. El simbolismo en América* (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1970), y *Exégesis trléctica* (Lima: Editorial Gráfica Labor, 1980).

de hacer un juicio de valor, esto es, de establecer sus logros y limitaciones. En este capítulo propongo que la poética de Abril, que él mismo calificaba de surrealista, contenía en realidad, bajo ese membrete, la aglomeración desordenada de influencias diversas: entre 1926 y 1930 Abril trató de apropiarse simultáneamente de la velocidad futurista, del cosmopolitismo de Blaise Cendrars, la geometría cubista, la explosividad del dadaísmo, la potencialidad del cine, y de los elementos surrealistas del sueño, la locura y el inconsciente, todo esto sazonado con unos toques de indigenismo y vocación revolucionaria. Esta convivencia de elementos configuró la busca de una poética personal marcada por un proceso caótico de auto-depuración estética, búsqueda que acompañaba sus intentos de dar a conocer la nueva poesía peruana en Europa y de modernizar/europeizar la cultura peruana. Como veremos abajo, la originalidad de Abril estriba en, para usar un concepto de Andrea Giunta, su intento de “apropiarse de la apropiación” europea, una estrategia modernizadora encarnada en una retórica ecléctica que él llamaba surrealista, con la que además trataba de expresar los términos de su crisis personal. En este alcance de su proyecto estético-ideológico, sin embargo, residen también sus limitaciones: con el fin de demostrar su modernidad, Abril intencionalmente lucía la influencia que ejercían sobre él André Breton, Cendrars y otros, con lo que el lenguaje propio que trató de forjarse en sus peores momentos cae en una confusa y poco refinada acumulación de tropos vanguardistas. Esto, sin embargo, no opaca los aportes del proyecto abriliano como pieza fundamental en el engranaje del Surrealismo y del proyecto de modernización peruano: su exploración en la liberación sexual masculina y su insistencia en fusionar Surrealismo e imágenes cinemáticas.

2.1. Los primeros poemas surrealistas

Desde su primer viaje transatlántico en 1926, Xavier Abril fue uno de los intelectuales peruanos más interesados en insertarse en la cultura de Europa, continente visto por él como el

centro de la producción estética moderna de su tiempo, en desmedro del pequeño mundo cultural limeño. Luego de pasar una temporada en Madrid, llegó a París en julio de 1927, donde se contactó con el grupo surrealista y realizó una exposición conjunta con el artista Juan Devéscovi de poemas y dibujos, respectivamente (*Exposition de poèmes et designs*, 7-12 de noviembre de 1927 en la *Association Paris-Amérique Latine*; luego en el Lyceum Club de Madrid, inaugurada el 24 de enero de 1928). En *Amauta* se publicaron puntualmente sus actividades: en el número 13, de marzo de 1928, aparece la noticia de la mencionada exposición junto a la traducción del prefacio del catálogo firmado por Jean Cassou (33-34); en *Amauta* 17, se publica una traducción al español del poema “Le verbe être” de André Breton con el título de “Texto Surrealiste” [sic], el cual aparece con el siguiente epígrafe: “En el libro de Xavier Abril” (96);⁶⁸ y en la entrega 18 de *Amauta*, de octubre de 1928, aparece una interesante nota de Breton sobre la exposición parisina y sobre el poemario inédito de Abril *Taquicardia*, titulada “De ‘Les feuilles libres’”:

Nuestro amigo Xavier Abril ha dado un salto al arte puro con los arrebatos de mar que tiene su adolescencia. Recuerda la manera de los iluminados: Rimbaud, A. Jarry, Lautreamont. Él viene desde el Perú, país que nos asombrara en el Liceum, con el canto de pájaros, selvas y cordilleras de su historia. Yo pienso que nos trae ese misterio de Jauja en sus poemas. / Jean Cassou, señala sagaz en el Prefacio a la Exposición, que ni Devéscovi ni Abril se habían dejado hospedar en el “charme”, que Francia brinda a los viajeros del arte cosmopolita. Han tenido horror al “charme”, y ello ya puede acreditar la fuerza y el valor que poseen. / La exposición fue una declaratoria de guerra y además una

⁶⁸ Este poema aparecería luego en *Le Revolver à cheveux blancs* (París: Cahiers Libres, 1932, 115-7). André Breton debió copiar su poema en el manuscrito inédito de *Taquicardia*, que Abril le había entregado. Al devolvérselo Breton, Abril le hizo llegar el poema bretoniano a Mariátegui para su publicación en *Amauta*.

enseñanza de pureza creadora en contra del “pastiche” que deliciosamente presentan algunas candidas galerías de Montparnasse. / Paul Éluard se llevó de la Exposición una emoción de valentía americana. Ya en la calle de la Madelaine, me decía Éluard: ¡Oh, esos americanos son terribles! / Con razón Apollinaire amaba México y gozaba del sudor y nuevo latido traído a Europa por los americanos (84).⁶⁹

En una nota al pie de su texto, Breton dice que ese “nuevo latido” sería el de “*Taquicardia*, libro de poemas de X. Abril, en que el poeta realiza el deseo lírico de Apollinaire” (84).⁷⁰ En esta

⁶⁹ *Les feuilles libres* fue una importante revista parisina dirigida por Marcel Raval y publicada entre 1918 y 1928. Ya que la exposición se realizó entre el 7 y el 12 de noviembre de 1927, el texto original en francés debió aparecer ya en el número 47 (diciembre de 1927-enero de 1928), o en el 48 (mayo-junio de 1928), última entrega de la revista (en algunos catálogos bibliotecarios figura por error un número 49, de julio de 1928, inexistente de acuerdo con nuestras pesquisas). El texto original no aparece en ninguno de los dos. Una explicación posible es que Breton le habría alcanzado su comentario a Abril de manera manuscrita diciéndole que se iba a publicar en un número futuro de la revista antes de que se interrumpiera su publicación. Abril habría asumido que el texto se publicó a pesar de no haber visto la revista y se habría desengañado años después. Esto explicaría por qué el peruano no incluye la nota de Breton en “Sobre la poesía de Xavier Abril”, selección de comentarios sobre su obra que forma parte de *Descubrimiento del alba* (1937, 45-7), la que sí incluye opiniones de Jean Cassou, Marcel Brion, Jules Supervielle, César Vallejo, entre otros. De hecho, en carta al poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade del 20 de marzo de 1931, Abril dice: “Respecto de mi libro *Taquicardia*, del que se ocupó André Breton en “Las hojas libres”, —comentario que seguramente ha leído Ud.— no se ha publicado todavía. Es posible que sea este año, siempre que mi salud mejore. El libro se llamaría “Guía del sueño”, puesto que “*Taquicardia*” es el poema central. Siento pues que se haya Ud. mortificado inútilmente en buscarle en librerías. Hubiera sido completamente suprarrealista que lo hubiera encontrado” (carta en la Colección Carrera Andrade de la biblioteca de la Universidad Stony Brook). Esta carta parece indicar que, si bien el comentario original en francés de Breton nunca se publicó en *Les feuilles libres*, el texto sí existió.

⁷⁰ Apunta Ricardo Silva Santisteban: “Para alguien que, como Breton, ignoraba el castellano, la nota demuestra más arrebato y entusiasmo que conocimiento pues frases como las siguientes sobre Xavier Abril ‘Recuerda la manera de los iluminados: RIMBAUD, ALFRED JARRY, LAUTREAMONT’ y esta otra: ‘El poeta realiza el deseo lírico de Apollinaire’ no se justifican no sólo por lo que escribía Abril en esa época sino tampoco por nada de lo que escribiría después” (81). Efectivamente, la única manera que Breton tenía de acceder a los poemas en español de Abril era que Jean Cassou, quien dominaba el idioma, se los tradujera. El prefacio de Cassou, como señala Breton (quien por el contrario no puede dejar de insertar a Abril en una genealogía de iluminados que conduce al surrealismo), resalta la originalidad de Abril: “Como los dibujos de Juan Devéscovi, los poemas de su compatriota y compañero Xavier Abril, parecen todavía impregnados del espanto nocturno que, en la nostalgia de sus orígenes, posee a estos dos jóvenes espíritus. [...] Una exposición como ésta—tan simple y tan desnuda—es una prueba convincente de la energía que los jóvenes artistas y poetas del Nuevo Mundo pretenden desplegar para expresarse sin ornamento, sin préstamo, sin retórica. Se les debe tener confianza y seguir de cerca tan generosos esfuerzos. E inscribir, entre los primeros trabajadores de este Renacimiento americano, los nombres de

misma entrega de *Amauta* aparece la respuesta de Breton a la pregunta: “¿Existe una literatura proletaria?” (1-3), encuesta a la que también responden Miguel de Unamuno, Jean Cocteau, Waldo Frank, entre otros.⁷¹

Mientras, como estudiaremos más abajo, Xavier Abril hace un gran esfuerzo de asociar sus poemas con el surrealismo a través de la publicación de algunos poemas de esta exposición en la prensa de la época, con indicaciones explícitas de ser textos surrealistas, y publicando la visita y comentarios de Breton y Éluard a la galería, la verdad es que el éxito de la exposición se debió mayormente a los dibujos de Devéscovi, y a lo que la crítica vio como un arte auténticamente autóctono o como un primitivismo expresado con un lenguaje moderno, y no al pregonado surrealismo de Abril. Es a partir de esta exposición, que Estuardo Núñez (1997: 225), Harper Montgomery (17-20), Melissa Nicholson (82), Pantigoso (81) y Kusunoki y Wuffarden (22, 358) afirman que Devéscovi es un pintor surrealista.⁷² Veamos.

2.2. La recepción de la exposición: primitivismo y modernidad

Devéscovi había sido ilustrador de revistas y libros en Lima y parte del grupo de jóvenes colaboradores de *Amauta*.⁷³ Partió de esta ciudad en abril de 1927 y ya en París se puso en

Juan Devéscovi y de Xavier Abril” (33-34).

⁷¹ No sólo eso, sino que Mariátegui le había pedido la dirección de Breton a Abril, quien se la comunica en carta del 8 de octubre de 1928 (Mariátegui 1984: 452), dato que ilustra el deseo de Mariátegui no sólo de divulgar el surrealismo en el Perú, sino de hacerlo de manera coordinada con el líder del movimiento.

⁷² Por otro lado, para Kusunoki et al., el experimentalismo del dibujante había evolucionado “de un esteticismo ‘decadente’, propio de la gráfica simbolista, hacia la asimilación del futurismo y del cubismo” (Libro Guía MALI, 2015, 248).

⁷³ En su fiesta de despedida los asistentes firmaron un díptico que reproducía un retrato de Lenin que Devéscovi había dibujado y publicado en *Amauta*. Éste fue firmado en honor de Mariátegui por, entre otros, Magda Portal, Serafín del Mar, Blanca Luz Brum, Hugo Pesce y Devéscovi. La dedicatoria de este último reza: “A José Carlos, capitán general de nuestra generación, mi admiración”. El original está en el Archivo Mariátegui: <http://archivo.mariategui.org/index.php/dedicatorias-de-varios-autores>

contacto con Abril. La exposición consistió de una serie de catorce dibujos del pintor, acompañados de once manuscritos a lápiz de poemas de Abril colgados en las paredes y cubiertos por un cristal. En el catálogo se incluye dos textos en francés (un prefacio de Jean Cassou y un texto de André Warnod) y dos textos en español (una nota de César Vallejo y otra de Clovis, seudónimo del crítico peruano Luis Varela y Orbegoso). Contiene además reproducciones de dos dibujos de Devéscovi, “L’*éclat de rire*” y “L’*Amauta*” y de dos poemas de Abril. La presentación de Cassou, en la buena traducción de *Amauta*, dice:

Un joven pintor peruano llega a nosotros, pero, en lugar de ceder a todos los encantos que la cortesía europea ejerce sobre buen número de sus compatriotas, se reserva la originalidad de su raza. Poco sabemos de ésta. A pesar de ello, nuestro joven artista casi no teme equivocarse al querer ver en la parte de misterio que lleva en sí, expresado y significado, todo lo que se ignora de sus antepasados y de su imperio. / Algunas piedras, sin embargo—¡y tan magníficas!—son el solo testimonio de su grandeza, algunas piedras, con sus decoraciones geométricas y florales y esas grecas anchas y apretadas que evocan no se sabe qué monstruosas mandíbulas. / De estos motivos, Juan Devéscovi ha sacado estos rostros despojados y patéticos que nos dan la medida de lo que puede llegarse a producir de más expresivo con sólo algunas manchas negras y algunos breves trazos. / Máscaras en las que, por una extraordinaria ósmosis, se ha transportado todo el dolor de los rostros que recubrían, hasta el punto de hacerlos desaparecer, no quedando ya nada tras estas órbitas y estas risas trágicas”. (Traducción en *Amauta* 13 (1928): 33)

El 10 de noviembre el crítico André Warnod publica una primera reseña de la exhibición para el diario cultural *Comœdia* de París señalando que Devéscovi buscaba expresar el espíritu

de los primitivos indoamericanos.⁷⁴ El comentarista admite que la visión en Francia del arte andino ha sido decorativa, pero señala la originalidad de la supuesta acción de Devéscovi de aprovechar las figuras pintadas por los incas en jarrones y huacos o talladas en madera, y con unos pocos trazos darles vida a las bocas y ojos retratados, su dolor, risa, intelectualidad, sueño o verdad. La crítica es muy positiva: Devéscovi es visto al mismo tiempo como erudito y artista, sujeto a alegrías y tormentos, y su obra es calificada de fascinante, de gran interés futuro, y prueba de que el arte primitivo peruano es una mina inagotable que será explotada y nunca estudiada lo suficiente.

La segunda reseña la hizo el corresponsal del diario madrileño *El Sol* en París quien comenta muy brevemente que los dibujos de Devéscovi “son máscaras se diría que talladas en piedra. Los poemas son manuscritos con marco, como las oraciones en las iglesias y los avisos en los jardines públicos”, añadiendo que ambos, dibujos y poemas podrían explicarse mutuamente.⁷⁵ La exhibición originó además un cable de la Associated Press que se reprodujo en algunos periódicos norteamericanos, con el título de “Peruvian Primitives are Paris Art Vogue”:

Peruvian primitives have arrived on the ever-changing Parisian art scene. / Slightly bored with African primitives, which have been the rage for several years, advanced art circles

⁷⁴ El texto es el mismo incluido en el catálogo parisino de la exposición y dice: “Juan Devescovi est à la tête d'une œuvre qui intéressera très vivement les artistes et qui prouve une fois de plus que l'art primitif péruvien est une mine inépuisable que l'on exploitera et qu'on n'étudiera jamais assez. L'œuvre qu'a entreprise Juan Devescovi est bien faite pour le passionner. Il cherche à exprimer l'esprit des primitifs indo-américains, c'est à la fois un travail d'érudit et d'artiste qui doit lui donner bien des joies et bien des tourments. On s'est attaché sur-tout au côté plastique des œuvres pré-colombiennes pour en dégager les éléments décoratifs, mais c'est la première fois, croyons-nous, qu'un artiste cherche à tirer parti de l'expression des figures peintes par les Incas, au flanc des vases et sur les pièces de céramique ou taillées dans le bois. Quelques indications suffisent pour faire vivre la bouche et les yeux, le mouvement de la tête et des bras. Il n'en faut pas plus pour qu'on ait une évocation très aiguë de la douleur, de la joie, du rire aux éclats, de l'intellectualité, de la surdité, du sommeil, de la vérité, etc.” (3).

⁷⁵ Edición del 17 de noviembre de 1927, 7.

find South America's offerings a refreshing relief. / Even works by civilized artists, inspired by primitives' forms, are much in vogue. An exhibition of drawings by Juan Devescovi [sic], Peruvian, who has already shown his work in Buenos Aires, Santiago and his native land, has had marked success. / Devescovi's work consists of faces in the grip of varying emotions. A laugh is shown as an oval with two small black spots for eyes and a gaping chasmic blotch as a mouth. Anger is a deathhead mask with slits for eyes. / These drawings are said to express the spirit of the Incas before the Europeans arrived in South America, Paris has judged them very, very primitive.⁷⁶

Como vemos, si en algo coincidían los franceses Warnod (quien justamente en *Comædia* había acuñado en 1925 el término “Escuela de París” para hablar de la nueva pintura hecha por extranjeros en la capital francés) y Cassou, con el corresponsal angloparlante de AP y el corresponsal de *El Sol* madrileño, era en caracterizar como primitivo el arte de Devéscovi, filiándolo directamente a los incas: los dibujos del peruano condensaban la herencia racial proveniente de las piedras incaicas, de sus motivos geométricos y florales, y traducían su misterio y salvajismo (sus “mandíbulas monstruosas”) en dibujos que eran como máscaras. Lo que anota irónicamente el texto de AP, y en esto difiere de las otras entradas a la muestra, es cómo toda esta atracción por lo incaico no pasa de ser una moda que reemplaza a la del arte primitivo africano: es solo porque Devéscovi parece ser “very, very primitive”, que es atractivo.

César Vallejo, por su lado, en el catálogo de la exhibición apela directamente a la duplicidad de los medios de Devéscovi: dice que domina tanto el cubismo como la sensibilidad

⁷⁶ La nota de AP fue reproducida en al menos nueve periódicos de Estados Unidos, entre el 24 de enero y el 1 de marzo de 1928: *Asbury Park Press* de New Jersey (23/1: 4), *Green Bay Press-Gazette* de Wisconsin (16/2: 7), *Argus-Leader* de South Dakota (29/1: 5), *The News Leader* de Virginia (24/1: 3), *Press and Sun Bulletin* de New York (24/1: 8), *The Missoulian* de Montana (1/3: 8), *The Evening Journal* de Delaware (3/2: 22), y *The Capital Times* de Wisconsin (29/1: 21).

de la cultura indígena (aludiendo tanto al dios creador andino Viracocha y su santuario en la costa peruana, como al idioma quechua), lo que lo califica como hombre y artista, mientras el último párrafo habla de su futuro: para Vallejo hay dos peligros que se ciernen sobre el artista, caer en el folclorismo o en una escuela artística moderna. Devéscovi estaría con sus dibujos en una vía alternativa, positivamente ingenua, y original:

Juan Devéscovi aplica la férula derecha a la inocencia negra de los cubos y la izquierda al corazón lurin de Viracocha. Así se acaba en hombre. Así se principia en hombre. Así queda en artista. / Recoja viniendo o are yendo, panteoniza en do de lápiz con los craneros [sic, cráneos]. Sus dibujos, de este modo, se roturan por la nariz, por el parietal o por mitad de un ojo, para lejanizarse en quechua y catedralizarse en heroicas dulzuras políticas. / [¿]Se libraré de toda tentación de folklor? [¿]Pelearé discretamente consigo mismo? Mojará su pecho en el agua maldita de una escuela? Devéscovi tiene del rugido el candor y en sus curvas vigila, rectamente, el peludo lindero alternativo.

Vallejo rescata el candor de Devéscovi, el que trasluciría su autenticidad andina: enfatiza su raigambre telúrica antes que su modernidad cubista (ausente por cierto en sus dibujos). Ya el 17 de febrero de 1928, Vallejo publica en Lima, en el semanario *Mundial* 401, un artículo misceláneo que incluye en sus últimas líneas un comentario de los dibujos de Devéscovi. Éste es presentado como un valiente artista indo-americano cuyos dibujos asustaron a los europeos por traducir en imágenes el discurso directo del inconsciente, propio de la locura, una característica que, dice Vallejo, aparece también en las escuelas modernas, junto a su primitivismo artístico. De este modo, mientras en el catálogo parisino Vallejo relaciona de manera lírica el arte de Devéscovi principalmente con lo autóctono, en su artículo en la revista peruana, con prosa

periodística, enfatiza su modernidad, no ya con el cubismo, sino con las exploraciones psicoanalíticas, la locura y lo primitivo, temas caros al surrealismo.

Otro peruano estaba en París entonces, Ernesto More, quien escribe una nota que no se publicó pero que grafica bastante bien la visión de un peruano en París sobre la muestra.⁷⁷ More califica los dibujos de Devéscovi de “cloróticos”, es decir, de descolorido o anémico reflejo de la cultura indígena, en contraste con la pintura de otro peruano que expondrá días después en la misma sala de París: Manuel Domingo Pantigoso, un pintor indigenista de Arequipa. More explica:

[...] después de la exposición clorótica de Devescovi [sic] –Devescovi está en la decadencia del indio– que le vale para un pasaporte de regreso, se presenta Pantigoso trayéndonos algo legítimo, vívido y palpitante. No es el incaísmo muerto. La letra agónica i abstracta donde hacen presa cien apóstoles tergiversantes i malos intérpretes; tampoco es el expresionismo, cubismo e vanguardismo. Libros de caballería modernos que secan el seso a más de un caballero.

More ha notado un incaísmo de vanguardia en la muestra de Devéscovi: critica tanto un retrato centrado en la decadencia del indio, y por la tanto tergiversador (es decir, no auténtico) de lo indígena, como su uso de lenguajes modernos. Esa convivencia que Vallejo ve como virtud, para More es círculo vicioso: lo auténtico en pintura sería mostrar directamente y de manera figurativa a los indígenas, como hacían Pantigoso, o en Lima, Sabogal.

A esta primera exposición parisina le siguen un par de brevísimos anuncios de la inauguración de la muestra en Madrid. Los términos repiten el juicio visto anteriormente, apuntando que “Se trata de un pintor y un poeta peruanos jóvenes que interpretan temas

⁷⁷ El manuscrito ha sido reproducido facsimilarmente y transcrito en Villegas 692-697.

indígenas con un acento fuerte y original”, un juicio que extiende el juicio sobre Devéscovi a la poesía de Abril.⁷⁸ Que los dos anuncios repitan literalmente la frase sobre lo indígena implica que los autores o sus publicistas trataban de proyectar esa imagen. La exposición madrileña tuvo mucho éxito. Provocó seis notas en la prensa española, casi todas centradas en los dibujos. La primera firmada por I.C. y titulada “Los dibujos de Juan Devéscovi en el Lyceum Club” llama interesantísima la exposición y dice que:

Devéscovi es un dibujante claramente adherido a las nuevas formas del arte. [...] casos como el de Devéscovi reconcilian con las extravagancias más extremas del arte nuevo. Porque ha sabido encontrar la simplificación de la línea para dar la síntesis del gesto. Y con ello la emoción llega más directa, más pura. En estos dibujos, cuya primera impresión es la de esos monigotes que los chicos pintan en la pared, están maravillosamente expresadas de un modo gráfico las emociones de las grandes síntesis de los gestos humanos. Este valor de humanidad es el más noble y el más fuerte de los dibujos de Juan Devéscovi. (2)

Este comentarista constituye la excepción en la recepción de la muestra: a diferencia de los otros, no exalta los valores indígenas de los rostros, sino que prefiere señalar el logro de una apelación a la expresividad universal del alma humana. En contraste, el resto de reseñadores ve los diseños de Devéscovi como representantes de lo andino. Por ejemplo, Gil Fillol de *El imparcial* comenta lo siguiente:

Para los que conocen, siquiera sea por fotografía, los vasos cilíndricos y esféricos de los alfareros peruanos que aun siguen la tradición precolombiana [sic], no es un secreto el

⁷⁸ En el *Heraldo de Madrid*, 23 de enero de 1928, edición de la noche, 12; anuncio con los mismos términos en *El Sol*, 22 de enero, 6.

origen de esos abreviados esquemas de cabezas descarnadas a las que el dibujante se complace en imprimir un sentido macabro, y aun mejor de máscara totémica. / Arte abreviado, esquemático y totémico ha sido el de los pueblos primitivos y es todavía el de los pueblos inferiores de civilización rudimentaria. / Las aportaciones de ese arte simple a la cultura moderna no revelan evidentemente un progreso, sino un prurito de renovación que, como se sabe, muchas veces no es más que un salto atrás. / Devéscovi se sitúa demasiado fielmente en los comienzos del arte de su país para que podamos pensar que sus dibujos, estilizados hasta la simplicidad geométrica, son otra cosa que copias de rasgos trazas y líneas de las calaveras indias que constituían el caudal artístico de los ceramistas del Perú. Reproducían éstos con preferencia, además de los cráneos, rostros de enfermos con estigmas corrosivos y deformantes, cuyos gestos terribles daban a la tosca escultura una espantosa expresión de dolor. En ella se funda lo que Devéscovi y Xavier Abril llamarán impropriamente arte moderno y revolucionario. / Ni moderno ni revolucionario; pero sí interesante, como toda manifestación que tiene hondas raíces en los misterios de una raza antigua. (3)

Fillol, contrario al halago general, identifica la intertextualidad de los rostros de Devéscovi con la cerámica precolombina, y más aún, con los huacos retratos mochicas de enfermos, de donde vendría su aspecto macabro. Este diálogo de Devéscovi y sus fuentes antiguas es presentado no como apología, sino para criticar ásperamente que el pasadismo racial se presente impropriamente como “arte moderno y revolucionario” cuando no es más que copia de los originales. Detrás de los planteamientos de Fillol se nota una idea de progreso y civilización contrario al gusto primitivista del arte moderno de la época: para él, lejos de ser admirables, las culturas precolombinas fueron rudimentarias, y produjeron un arte simple y tosco.

Finalmente, para Francisco Alcántara la obra de Juan Devéscovi viene a ser un reflejo sentimental del arte precolombino del Perú (2), mientras que la apreciación de A. de L. de *La libertad* coincide con otras anteriores, al resaltar lo macabro y feroz proveniente de la cerámica andina: “Abril y Devéscovi, buscan la emoción estética en la impresión-síntesis, [...] Devéscovi, como un ideario racial, fija en el papel con trazo vigoroso y sobrio figuras del arte precolombiano [sic], de una expresión feroz y macabra, que recuerdan las tallas y cerámicas peruanas, incas y quechuas” (5).

2.3. Los dibujos de Devéscovi

De los catorce dibujos de la exposición solo conocemos cinco.⁷⁹ Teniendo en cuenta la recepción crítica de los dibujos, revisémoslos ahora.

⁷⁹ “L’*éclat de rire*” (La carcajada) y “L’*Amauta*” fueron los dibujos 8 y 11 del catálogo de 1927 y fueron los únicos dos que aparecieron en el catálogo. Son reproducidos aquí como aparecieron en él. “L’*éclat de rire*” se reprodujo como “La risa” en *Amauta* 13 (marzo 1928): 33, junto a la traducción del prefacio de Jean Cassou. Ambos aparecieron reproducidos en *La Gaceta Literaria* 27 (1 feb. 1928, 2) junto al retrato “Xavier Abril. Naturaleza viva” (firmado en París, 1927) y a tres poemas (dos sin título y uno llamado “Poema Turista”), por lo que asumimos que estos fueron también piezas que formaron parte de la exposición. “L’*Amauta*” apareció reproducido luego como “Dibujo” en *Amauta* 12 (1928): 18. “Le Rire” (La risa), era el dibujo 14 de la exposición y fue reproducido como “Dibujo” en *Amauta* 18 (1928): 52, y también en el artículo de César Vallejo “La locura en el arte” en el semanario ilustrado *Mundial* como “La sonrisa” (No. 401, 17 feb. 1928). “Sommeil” pudo ser el número 3 o 6 del catálogo (ambos del mismo nombre) y fue reproducido como “Sueño” en *Amauta* 17 (1928): 72. El “Dibujo” que apareció en *Amauta* 17 (1928): 58, suponemos que es el otro cuadro titulado “Sommeil”, pero por no estar seguros lo dejamos sin título, como apareció en *Amauta*. Las imágenes del catálogo de la exposición vienen del archivo virtual “Documents of 20th Century Latin American and Latino Art”, del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (icaadocs.mfah.org/icaa.docs). Las imágenes de las pinturas cubistas a color de Devéscovi vienen de la colección virtual del Museo de Arte de Lima (www.mali.pe). La imagen del retrato de Armando Bazán se tomó de la página web del Archivo Mariátegui (archivo.mariategui.org/index/php): el cuadro fue reproducido con menor calidad en *Amauta* 7: 16 (marzo de 1927). Los dos cuadros cubistas a blanco y negro son reproducciones aparecidas en *Amauta* 18 (oct. 1928): 54. La fig. 11, “Naturaleza muerta”, es de 1927, ténpera y tinta sobre papel, 25.4 x 25.5 cms. La fig. 12, sin título, es de 1927, ténpera y tinta sobre papel, 25.8 x 25.6 cms. La fig. 13, “Naturaleza muerta”, es de 1927, ténpera y tinta sobre papel, 25 x 25 cms.

CATALOGUE

<p style="text-align: center;">JUAN DEVÉSCOVI DESSINS</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. — COLÈRE. 2. — LE SOURD. 3. — SOMMEIL. 4. — L'AVEUGLE. 5. — ADMIRATION. 6. — SOMMEIL. 7. — BAILLEMENT. 8. — L'ÉCLAT DE RIRE. 9. — LE SOURIRE. 10. — LA MOMIE. 11. — "L'AMAUTA". 12. — SEVERITÉ. 13. — SANGLOT. 14. — LE RIRE. 	<p style="text-align: center;">XAVIER ABRIL POÈMES</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. — UN. 2. — DEUX. 3. — TROIS. 4. — QUATRE. 5. — CINQ. 6. — SIX. 7. — SEPT. 8. — HUIT. 9. — NEUF. 10. — DIX. 11. — ONZE.
---	--

Fig. 1. Lista de las obras y poemas de la exposición parisina

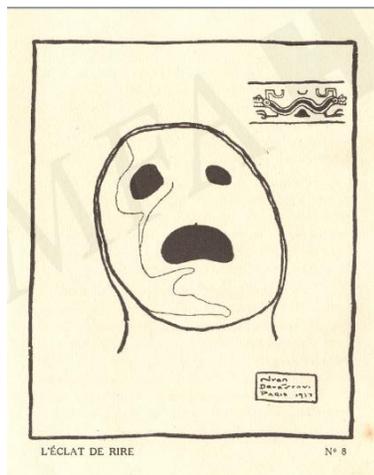


Fig. 2. *L'éclat de rire*



Fig. 3. *L'Amauta*



Fig. 4. *Dibujo*



Fig. 5. *Sommeil*

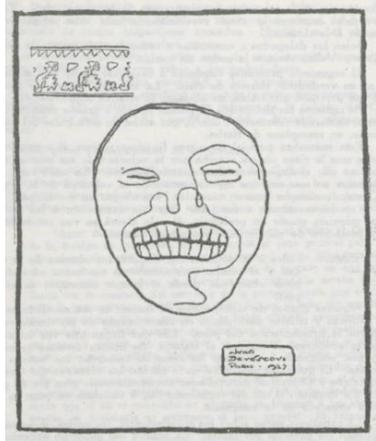


Fig. 6. *Le Rire.*

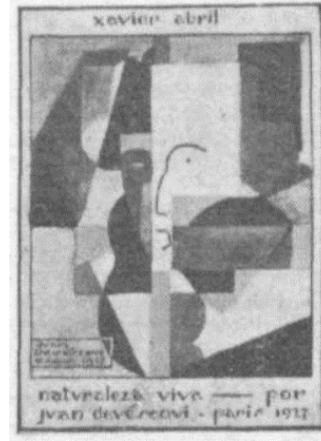


Fig. 7. *Xavier Abril. Naturaleza viva*

Como se puede observar en los cinco dibujos, los diseños “incaicos” que acompañan a las figuras humanas en sus esquinas, más bien de alusiones a la cultura moche, son la única marca indígena que acompaña explícitamente a los rostros. Resulta acertada sí la observación de los comentaristas de la época de que por momentos las caras aparecen como máscaras, especialmente cuando no se dibujan otras partes del cuerpo, como en *Rire*: la ausencia de cabello y orejas, por ejemplo, refuerza esta idea. Los enlaces que hacen los comentaristas con las piedras o maderas incas no parecen basarse en elementos concretos, sino en su propio conocimiento de lo incaico, mas no así las semejanzas que señalan con la cerámica, aunque no con la inca, sino específicamente con los huacos retratos de la cultura moche, en la costa norte del Perú. En este sentido, Fillol, a pesar de su obvio prejuicio contra las culturas que ve como bárbaras, es el único que acierta con la identificación. Vemos nosotros también un deseo en Devéscovi de dialogar con la divulgación de los descubrimientos de cuerpos momificados precolombinos, en concreto, con la exhibición desde 1878 de una momia de la cultura Chachapoyas en el antiguo Museo etnográfico del Trocadero, la que ya había inspirado varias obras de Paul Gauguin y también *El*

grito de Edvard Munch.⁸⁰ En la síntesis de estos elementos es que encontramos el carácter macabro percibido por los comentaristas, aunque solo en los dibujos asociados a la risa y la carcajada, con sus dientes expuestos y con sus grandes ojos huecos, respectivamente.

Pero el elemento más sugerente de la exposición es el retrato de Xavier Abril fechado en 1927, subtítulo “Naturaleza viva”, que asumimos fue pintado a propósito de la exposición. Es a través de ese cuadro que se enmarca la calidad del artista como dominador de la técnica del arte de vanguardia, y no a través de las sintéticas líneas y curvas de sus dibujos. Es decir, al mostrar el retrato cubista de Abril, los espectadores europeos se enteran de que el artista dibuja de manera primitiva por elección y con hábil conocimiento de los registros de vanguardia. En realidad, la pintura de Devéscovi quería ser moderna, y el primitivismo de los dibujos representa un episodio muy singular de su obra. Lo que queda de su pintura de esos años se puede rastrear en *Amauta* y tiene mucho más que ver con el cubismo que con el primitivismo, el indigenismo, o el pretendido surrealismo de Abril: ahí están el retrato de Lenin de *Amauta* 5 (1926), el retrato cubista de Armando Bazán (fig.8) en *Amauta* 7 (marzo de 1927) y dos cuadros también cubistas, sin título (figs. 9 y 10) en *Amauta* 18 (1928).

⁸⁰ Ver los trabajos, excelentemente documentados, de Stefan Ziemendorff, en los que discute y precisa anteriores aportes sobre la relación de la momia peruana exhibida en París con la obra de Gauguin (2014) y con la obra de Munch (2015).

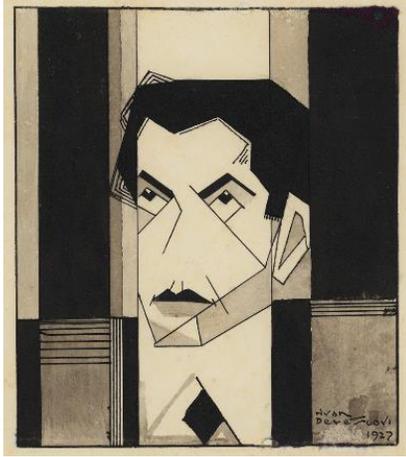


Fig. 8. *Retrato de Armando Bazán.* 1927



Fig. 9. *Sin título.* 1927

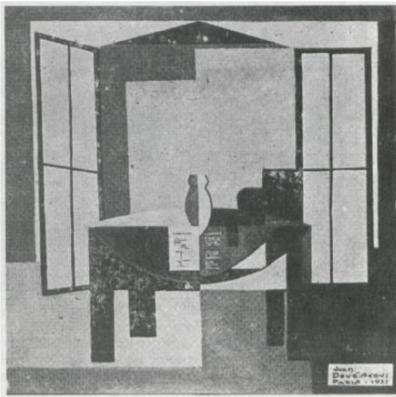


Fig. 10. *Sin título.* 1927



Fig. 11. *Naturaleza muerta.* 1927



Fig. 12. *Sin título.* 1927



Fig. 13. *Naturaleza muerta.* 1927

Como se ve, el estilo de Devéscovi, puestos aparte sus dibujos, es claramente cubista. ¿Por qué entonces al llegar a París realiza dibujos “primitivos”? Sobre estos contrapuntos entre primitivismo y modernidad, Harper Montgomery ha analizado cómo Mariátegui presentaba las obras de arte que reproducía en *Amauta* con el objetivo de crear, a través de la selección, ordenamiento secuencial y yuxtaposición de las imágenes, un tejido de identidades complejas (16-20). Dice Montgomery que, por ejemplo, el lugar de *El sueño* (fig. 5) de Devéscovi en las páginas de *Amauta* adquiriría un sentido particular al ser parte de un conjunto de cuatro páginas que también presenta una pintura cubista del argentino Emilio Pettoruti y dos indigenistas del guatemalteco Carlos Mérida, todos retratos. Estas cuatro pinturas presentadas frente a frente en cuatro páginas de *Amauta* (septiembre, 1928) crean la idea buscada de la convivencia de estilos, remarcando sus similitudes antes que sus diferencias: “In all of the works, the prominence of eyes, eyebrows, collars, and hairlines anchors abstraction to a figure, suggesting persona and even psychological states” (17). Además, Montgomery nota que todas comparten espacio con textos vanguardistas de Enrique Peña Barrenechea, que formaban parte de *Cinema de los sentidos puros*, lo que daría más sentido de unidad en lo experimental al conjunto. La simultaneidad de estas obras denotaría así equivalencia, y pertenencia, a pesar de las variaciones, a un grupo mayor, a la vez que reflejarían las diferencias de género, clase y raza de los retratados. Pese a los aciertos de fondo de Montgomery, sus lecturas del papel de Devéscovi en esta conjugación pictórica parten de bases erradas: para ella, *El sueño* sería un autorretrato del autor soñando que connotaría la vivencia cosmopolita de un Devéscovi ido a París, a la vez que sería muestra de su surrealismo. El contraste se daría entre las imágenes cosmopolitas de Pettoruti y Devéscovi (“[who] have used contour—both geometric and curvilinear—to connote the intensity, intelligence, and creativity of the Avant-gardist intellectual”, 17) y las imágenes

primitivistas de Mérida (“[who] uses round lines and forms to indicate the virtue and physical presence of ‘traditional’ women whose lives are located in rural, domestic scenes quite different from the modern, international settings inhabited by their male peers within this magazine and in the world”, 17-18). Esta interpretación se desvela errónea cuando, como hemos visto al repasar detalladamente las crónicas de la época, la recepción de Devéscovi resaltaba solo su salvajismo incaico.⁸¹

La pregunta queda entonces en pie: ¿Por qué el cubista Devéscovi cambia de registro apenas llegado a París? El propio artista lo explica en una carta a un familiar:

[L]e voy a explicar el motivo por qué he hecho esas porquerías. Aquí en París (...) para poder llamar la atención hay que hacer lo más absurdo que se pueda imaginar; ésa es la única manera de poder conseguir críticas, etc. Y como yo no he perseguido otra cosa pues bien sabido es que a lo que me voy a dedicar se necesita mucha publicidad (y) para llegar a hacerse bien conocido la he tenido que buscar de cualquier manera, y he obtenido muy buen éxito pues he llegado a vender uno de ‘esos’ dibujos y casi todos los periodistas se han ocupado de mi exposición diciendo una gran cantidad de cosas que dan (a lo menos a mí que sé cómo lo he hecho) mucha risa. Dicen que en mis dibujos se encuentran la sinceridad, la pureza, apartadas de toda retórica e infinidad de sandeces por el estilo. Creo que sólo ellos tienen, por ‘snobismo’ o lo que sea, aquel ‘algo’ más que talento, que nosotros no tenemos, aunque parezca mentira. (Carta completa inédita, citada parcialmente en Pantigoso 81)

⁸¹ Montgomery analiza bajo los mismos presupuestos también la conjugación en *Amauta* de dos pinturas cubistas de Devéscovi (figs. 9 y 10) con una pintura de Agustín Lazo (28-29).

Es decir, mientras que según los comentaristas del momento Devéscovi realizaba dibujos que traducían auténticamente lo indígena o salvaje de manera directa, o según otros reflejaban la búsqueda de lo primitivo desde un lenguaje moderno, para su autor lo que caracteriza sus dibujos es una estrategia publicitaria y una consecución artística deficiente (son “porquerías”). Vale decir, sus dibujos son parte de una muy consciente “apropiación de la apropiación” europea, aunque sin fines artísticos. Giunta describe este proceso para el caso del cubano Wilfredo Lam en *La selva* (1943):

Lam took the forms and structures of primitive art, in a movement that he himself described as intentional: ‘Since my stay in Paris I had a fixed idea: to take African art and to make it operate in its own world, in Cuba. I needed to express in a work combative energy, the protest of my ancestors’ [...] A knowledge of the decontextualizing operations of the European avant-gardes allowed him in turn to decontextualize the forms of the avant-garde to charge them with revolutionary and prophetic contents. And not only with the forms, but also with the utopian telos of modernity [...]’. (62)

A diferencia de la apropiación de Lam, Devéscovi hace uso del lenguaje primitivista de manera pragmática: para aprovecharse de las modas parisinas y hacerse conocido en el medio, lo cual le permitirá seguir desarrollando el que ve como su propio lenguaje, enmarcado en las experimentaciones formales europeas del cubismo, un lenguaje individual moderno inserto en la tradición occidental.

Los juicios que señalan un supuesto surrealismo en Devéscovi se nos muestran así erróneos: creemos que se basan en la información de que la exposición era conformada también por poemas surrealistas de Xavier Abril, y por el comentario de Breton que Abril divulgó. Formalmente nada en los dibujos revela el uso de una técnica surrealista (ni cubista), y lo que

según Vallejo podría ser una exploración en el inconsciente y la locura, demuestra ser un experimento simulado que apela principalmente a lo indígena como capital simbólico en el centro metropolitano. Ahora bien, esto no quita el logro expresivo en los dibujos de Devéscovi, pero sí lo pone en contexto: si algo comparte Devéscovi con Abril es su estrategia de apropiación de los gustos modernos.

2.4. Abril y el surrealismo

Mientras los dibujos de Devéscovi generan muchos comentarios a propósito de su primitivismo, la intervención de Abril, aparte del texto de André Breton que él se encarga de difundir, genera magras líneas y solo un texto largo en la prensa española:⁸²

Pero sí queremos referirnos a los pocos poemas que Abril ha colgado de la pared, detrás de un cristal que les da transparencias de acuario y un cierto frío de clínica. Son poemillas en prosa, cortos, más bien, cortados, reducidos a una concreta y escueta expresión. La voz lírica de Xavier Abril tiene acentos fabriles [sic], da una fervorosa

⁸² Aunque también aparece en el número 8 de la revista madrileña *Bolívar* (15 mayo 1930, 4), dos años después de la exhibición, un texto firmado por el propio Abril titulado “Juan Devéscovi”, con la indicación a pie de página de ser unas “Palabras del Catálogo a la Exposición de dibujos de París, 1927” (aunque en realidad el texto no figure en el catálogo). El texto es una de las “indagaciones líricas” que eran comunes en Abril en esa época, y le sirve para hablar más de sí mismo que de los dibujos: “Caigo en sorpresa de candor eterno. Camino seguro y sustancial y encantado. Ahora sé perfectamente bien que el mundo fué hecho solamente con manchas. De buena fe y de mi laboratorio me nacen de inquietud insufrible estas palabras. De no decirlas así, directas, con sus grandes equívocos de retrato--y esto es lo que me hace grandemente feliz--, peligraría quedarme como cero espectador, diciendo unas cuantas gotas de agua tibia de opinión al margen de los dibujos. Pero desde ahora denuncio y certifico a buenos tiempos de serenidad que la crítica ha muerto. Y que bien muerta está. / Siéntome solitario hombre en polo de creación con la felicidad en los ojos, junto a las formas sorprendivas del mundo: el Génesis, el Apocalipsis, el Siglo XX. / He aquí mi sentido vital: salirme de dulzura a tempestuosos ríos de amor. De mi casa, del arte, o bien de donde quieran. Pero salirme siempre dichoso y recién nacido. Claro está que las razas viejas no me comprenderán. Pero así gusto encantarme de inútiles polémicas. / De algún lugar que no me es desconocido del todo, sacó Devéscovi esta nueva geometría ‘sin moral de líneas perfectas’. Está bien y es necesario que apunte todo esto con vistas y contenido de profundo descontento para solaz y consuelo de los académicos. Puesto que los hay muy a menudo inconsolados. / Los escándalos primitivos gritan sus formas físicas en los terribles dibujos (en blanco y negro) de este nuevo y auténtico Juan. / Un dato histórico: Devescovi acaba de nacer”.

fiebre de ensueño. A veces, sueña entre rota, como si la ahogara una irreprimible taquicardia. Es una exaltación lírica del delirio la que imprime a los poemas de Abril ese pulso nervioso. La realidad se ofusca y se eriza, como escarchada en el filo de un amanecer dudoso, y por la superficie nevada de las cosas resbalan, en giros insospechados, sin lógica, tremantes, los pensamientos, los anhelos, el sentir todo del poeta. *Es un angustiado sobrerrealismo que acierta siempre a descubrirnos su belleza,* colgada también de una pared, pero de una alta pared de terrazas celestes–ingenuas– desde donde escalofría con sus gestos de ir a derrumbarse, vertiginosa, sobre la tierra. (“Noticias literarias” *La libertad*, 11 feb 1928, 4; énfasis mío).

El “angustiado sobrerrealismo” que nota el anónimo comentarista, es justamente el efecto buscado por Abril en sus poemas, y que estudiaremos en esta sección: su acercamiento al surrealismo como incursión en el sueño, el sexo y la locura.

Luego de la exposición y de su contacto directo con los surrealistas, Abril regresa en 1928 al Perú y viaja por segunda vez a Europa en abril de 1930, empezando a girar hacia la literatura comprometida con la épica revolucionaria a mediados de 1931. Al rastrear su desarrollo creativo a lo largo de esos años en sus publicaciones en *Amauta* se puede notar similares vaivenes a los estudiados en Mariátegui. Hubo en Abril una convivencia de una celebración de lo tecnológico y lo cosmopolita propia del primer vanguardismo, junto con elementos del indigenismo y de intentos surrealistas. Lo primero se ve en una serie de textos que luego serían parte de su libro *Hollywood* como “La llegada a Cuba”, “Poema turista del mar Atlántico” y “Boulevard”, o en su nota “Temperatura del ascensor en el humorismo de Héctor Velarde”:

Sería bueno anotar que el humorismo de Velarde, que fisiológicamente pesará 165 libras, se mueve en su prosa de motocicleta cosmopolita y estelaria a 165 Km. a la hora. Su humorismo se vitaliza de Jazz y de ascensores en U.S.A.; –de tango y vidalitas en Buenos Aires;– de *sexo alegre* en París. [...] HECTOR VELARDE, afirma además su humorismo de una manera profundamente crítica para el sistema capitalista de la sociedad burguesa [...] HAY que saludar en Velarde, a uno de nuestros mejores valores cosmopolitas en oposición al pasadismo que representa la historia natural de la literatura peruana con su ritmo de caballo de paso o de coche del año 1913. (*Amauta* 26: 27-8)

Como se ve hay una clara beligerancia contra la vieja literatura peruana, la burguesía y el capitalismo, contrapuesta a una afirmación del humorismo, la música moderna y, sobre todo, la velocidad y la tecnología (la motocicleta versus el caballo o el coche antiguo).

Más aún, paralelamente a esta exaltación vanguardista, Abril no se sustrajo de la polémica del indigenismo, a la que asistió no solo como espectador: en pleno desarrollo del intercambio entre Luis Alberto Sánchez y Mariátegui, y a pesar de estar por entonces en España, envió a *Amauta* un par de poemas indigenistas. La muestra de que su cosmopolitismo se vio matizado por un debate en que se ponía nuevamente sobre la mesa una recurrente baraja de tres cartas (vanguardismo, indigenismo y revolución), se ve en la entrega de mayo de 1927 de *Amauta*, en el número siguiente a la intervención final de Mariátegui en la polémica: con apenas 21 años el joven poeta “ultra-avanzado”, como lo llamara Vallejo, de repente escribe un poema titulado “Kechua”:

Hombres que pelean en las ‘tomas de agua’
porque para sus riegos ellos lo quieren todo.
Cuentan los campesinos que muchos murieron

y que en las noches hay voces que duelen:

¡Ananai! ¡ananai! porqué [sic] están tan locos todos en mi pueblo!

Los chiquillos saben todo de sus padres.

Que allá el hacendado, por el río corto

que dá a la pradera ¡ananai! mataron un hombre

¡porqué [sic] están tan locos todos en mi pueblo! (24)

El texto es una clara apuesta por la denuncia social, con un hacendado enfrentándose a campesinos por el control del agua, con la muerte de varios en el enfrentamiento, mostrando el dolor de los hijos de los muertos y la locura que causa el abuso, y con intentos de reproducir interjecciones quechuas (las “voces que duelen” exclamando “ananai”), todo envuelto en un título indigenista explícito. Se trata pues, a pesar de ser un poema poco logrado estéticamente, del primer intento de Abril de poner en práctica una poética comprometida no con la vanguardia experimental, sino con la que en *Amauta* se nombraba como una vanguardia indigenista, en claro apoyo de la posición de Mariátegui frente a la de Sánchez. Medio año después se publica el número diez de *Amauta* (diciembre del 27), con un contenido más decididamente comprometido con la causa socialista y es también en esta décima entrega que Xavier Abril, ya en París, publica un nuevo texto vanguardista, “Taquicardia. Del sueño a la creación” (43-44). Lo llamativo es que además de este texto, que analizaremos luego, en la misma página 44, en la esquina superior derecha, Abril publica un segundo intento de trabajar con los materiales debatidos durante la polémica del indigenismo, el poema “Keswa”:

En la tierra comunista

aún danzan los Keswas.

Aún después de muertos

es de ellos la tierra.
Por el sol rojo
van cantando salvajes los indios.
Y en los monolitos
cantan muertos.
Por debajo de la tierra
volverán al Asia!
Hoy en la cumbre de nieve
2 vicuñas vírgenes pastan la antigüedad
y están los Keswas niños. (44)

Es patente la intención de Abril de superar su primer intento, expresando de mejor manera la ligazón socialismo-indigenismo e incluso tratando de acercar el título del texto a la oralidad quechua, en coincidencia con la propuesta de una ortografía fonética indígena de Francisco Chuqiwanka (“Ortografía indoamericana”, *Boletín Titikaka*, diciembre de 1927).⁸³ Sin embargo,

⁸³ La propuesta de Chuqiwanka es altamente revolucionaria: “la editoryal titikaka [...] biene a rrealisar una funsyon necesaria para la sibilisasyon de los kollas—keswas i aymaras de la rrejyion—desde su desanalfabetisasyon qon la qartilla asta su qultura propia con el peryiodiqo i el libro propyos”. La ortografía propuesta por Choquehuanca es comentada a continuación por Gamaliel Churata quien arranca con un epígrafe de Miguel de Unamuno (“Revolucionar la lengua es la más honda revolución”) y luego dice que la propuesta es una contribución a la ideología revolucionaria de Indoamérica, y un recordatorio de la batalla pendiente de los indoamericanos por una estética propia: un medio para que los menos (los mestizos) se acerquen a los más (los indios). De hecho, poco después, en febrero de 1928, Xavier Abril publica en la última página del número 19 del *Boletín Titikaka* un poema titulado “Naturaleza viva” que demuestra que conocía la publicación puneña y que se interesaba en participar de sus esfuerzos: “A cualquier esfuerzo cuadrilátero—o por más línea que me sea enemiga—opongo mi palabra, puesto que mi vida exígeme tal lucha. Opongo mi soledad i cuanto me sale de las ganas de querer ser. De hombre contra el hombre. O bien de amor contra amor. / A cada vuelta estoy en pugna connigo mismo hasta encontrar argolla. De tal suerte que mi vida siempre empieza en donde lucho a garra de animal i piel de santo. / Por tal palabra, desnúdome de risa. A paso traficante, opongo mi pureza. Así me voi dando cuenta de cuanto vive, vive de la muerte que ocasióneme ante tal cosa. ¡Siempre tal cosa!...”. Este poema se publicaría con cambios mayores, como la eliminación de la última estrofa, y el cambio de título por “Lucha y vida”, como parte de la sección “Guía de Sueño”, incluida en el segundo libro de Abril, *Difícil trabajo* (1935) (Abril, *Poesía soñada* 130-131).

este poema, si bien menos declarativo que el anterior, cae por momentos en el indianismo (romántico propugnador del buen salvaje) que Mariátegui buscaba evitar. No aparece ya el enemigo de clase del primer poema (el hacendado) y el agua es reemplazada por la tierra y el sol como elementos claves en lo económico y lo religioso (el sol fue la deidad máxima de los incas). Se presenta un paisaje de monolitos que cantan la grandeza indígena (las ruinas del pasado en representación de lo incaico) y en el que un sol rojo ilumina al hombre andino allegado al comunismo, por fin dueño de la tierra, y feliz en su primitivismo ritual (está bailando y cantando de manera salvaje). A pesar de esto, se puede atisbar cierto pasadismo en la ambigüedad del texto: el lector no sabe a ciencia cierta si se trata de una celebración del comunismo primitivo del incanato que defendía Mariátegui o, más probablemente, la visión de un futuro comunista en el que se respetaría tanto la cultura indígena viva como la herencia quechua (representada en el adjetivo “muertos”, que aparece dos veces en el poema), conviviendo ambas armoniosamente y desarrollándose a plenitud. Finalmente, la sensación de indianismo se reafirma con los últimos versos, en que los niños quechuas aparecen en el día de hoy en un entorno bucólico, al lado de unas vicuñas que se alimentan de la tradición ligada a la tierra.⁸⁴ Queda pendiente de interpretación la críptica expresión “Por debajo de la tierra/ volverán al Asia”.⁸⁵

⁸⁴ En el primero de sus 7 *ensayos*, publicados en noviembre de 1928 en base a artículos aparecidos previamente, Mariátegui habla de “la tendencia natural de los indígenas al comunismo” (9), y tanto en este ensayo como en el tercero resalta el carácter agrario del que llama un innegable comunismo incaico, en el que resalta la propiedad comunal de la tierra y el agua (véanse por ejemplo 42-3). Abril estaba al tanto de estas ideas de Mariátegui sobre un comunismo primitivo en los incas, basadas en textos de Luis E. Valcárcel.

⁸⁵ “Por debajo de la tierra” alude a la situación de muerte y olvido de la cultura quechua. Sin embargo, la alusión del retorno “al Asia” se mantiene oscura. No cabe interpretar estos versos como una alusión al llamado modo de producción asiático propuesto como una de las etapas del desarrollo económico pre-capitalista por Marx en sus *Grundrisse*, y que según algunos historiadores marxistas correspondería al modo de producción propio de los Incas: los *Grundrisse* se publican en alemán recién en 1939, y su debate entre los estudiosos de los Andes se daría décadas después. Al respecto, véase Espinoza Soriano,

Ahora bien, resulta muy interesante cotejar la portada de la entrega de *Amauta* en que este poema se publicó, con “Keswa”:

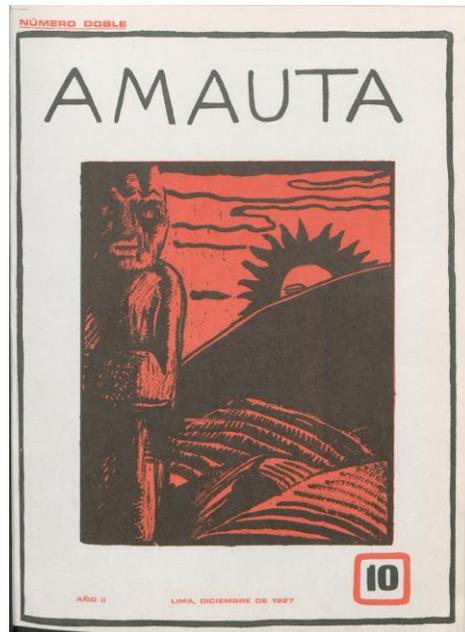


Fig. 14. Portada del número 10 de la revista *Amauta* (dic. 1927)

Aunque sin crédito explícito, lo más probable es que la imagen corresponda a una madera coloreada de José Sabogal. No se puede determinar si Abril escribió su poema a propósito de la imagen, o, una posibilidad mucho más plausible debido a su estancia en Europa, si Sabogal diseñó la imagen a partir del poema. Lo cierto es que hay una intertextualidad evidente: la portada representa un monolito, tierras labrantías y un sol parcial, presentados a través de un fuerte contraste entre trazos gruesos en tinta negra y el fondo rojo. El monolito aparece en primer plano, dominando los campos, y detrás de una montaña embargada por la sombra se vislumbra el sol rojo del que habla Abril en su poema. No aparecen, sin embargo, directamente los

Los Modos de Producción en el Imperio de los Incas (Lima: Mantaro, 1978).

campesinos, pero, a través del primitivismo buscado de la imagen, Sabogal antropomorfiza el monolito, con lo cual se condensan el pasado y el presente indígena.

Lo que se puede colegir de estos dos intentos poemáticos complementarios y de su influencia en la portada de *Amauta* es la clara inserción de Abril en la polémica del indigenismo a través de su praxis poética, con una toma de posición del lado de Mariátegui. Los resultados le fueron lo suficientemente satisfactorios como para publicarlos en *Amauta*, en tanto se apoyaban en el desarrollo ideológico de la revista. La convivencia, en el caso del segundo poema (“Keswa”), de un texto de vanguardia y otro indigenista en la misma página, traduce muy bien el momento de movilidad ideológica que ocurría en *Amauta* y en el desenvolvimiento ideológico-estético de Abril, quien estaba abierto a seguir y reaccionar ante los debates que buscaban aclarar los términos del espíritu revolucionario, en tanto, como Mariátegui había señalado en noviembre de 1926, la “consciencia del artista es el circo agonal de una lucha entre los dos espíritus [el decadente y el revolucionario]” (“Arte, revolución y decadencia”, 3).⁸⁶

Estas intervenciones laterales de Abril en el debate del indigenismo, su participación en el *Boletín Titikaka* de Puno, y el texto que escribe comentando los dibujos de Devéscovi (en el que “los escándalos primitivos” de un “nuevo y auténtico” Devéscovi, “gritan sus formas físicas” a través de una “nueva geometría ‘sin moral de líneas perfectas’”) se dan todos en 1927, es decir, el año de su contacto con Breton y sus primeros escauceos con el surrealismo, y no se oponen a él sino que lo complementan. Constituyen pues, el filón primitivista del surrealismo de Abril.

Junto a estos elementos del primer vanguardismo y el indigenismo, coexistió en la obra temprana de Abril un marcado interés por el Surrealismo, que los subsumía. Coexistencia en

⁸⁶ Para un reciente análisis del procedimiento de contraste entre piezas “modernistas” y primitivistas en las páginas de *Amauta*, véase el primer capítulo de *The Mobility of Modernism* de Harper Montgomery. Para un examen de las maderas de Sabogal, véase el cuarto capítulo del mismo libro.

tensión, todavía no en contradicción, que ilustra bien la afirmación de Hal Foster de que el Surrealismo es “the nodal point of the three fundamental discourses of modernity—psychoanalysis, cultural Marxism, and ethnology—all of which inform surrealism as it in turn develops them” (xiv). Los primeros textos que Abril publicó relacionados explícitamente con este movimiento son los poemas que aparecieron en el catálogo de su exposición parisina de noviembre de 1927, comentados por Vallejo en esa plaqueta y luego, como vimos líneas arriba, por Breton. La exposición incluyó once poemas numerados, de los cuáles solo dos se reprodujeron en el catálogo de la exposición y luego facsimilarmente en la poesía completa de Abril (*Poesía soñada*, 2006). Justamente estos dos poemas (el número 3 y el 5 del catálogo) fueron elegidos por Abril para republicarse en el Perú con el título de “Poemas suprarrealistas” en el periódico *La Crónica* (20 de enero de 1929), con algunos cambios menores con respecto a las versiones de la plaqueta. Finalmente, estos textos, con nuevas correcciones menores, pasarían a ser parte de la sección “Guía de sueño (1925-1928)” del libro *Difícil trabajo*. Veamos cada uno de estos textos en sus versiones finales y cómo establecen una relación directa con el primer “Manifiesto del Surrealismo”:

“Estado de libertad”

Me apesadumbro en lo más y en lo menos.

Échome sobre el dolor y línea a línea póngome a salir de mi cuerpo.

Ya no necesito de las palabras.

Ferrocarril por los dientes y por la muerte, estírome.

Nada de recuerdo en el último momento de cruzar por la pared.

Línea por línea y sin gravedad, sin densidad, sin volumen, heme puesto a mirar fuera de mí. (Abril, *Poesía soñada* 127)

En este poema se destacan el dolor y la muerte como presencia inevitable de la vida diaria del enunciador, quien aparece echado en una cama. En esta época, Abril padecía una enfermedad venérea cuyos síntomas arrastraba desde Madrid, la misma que lo mantendría postrado una parte importante de su estadía en París, al cuidado de César Vallejo. Además, pasaba por una gran crisis personal con tendencias autodestructivas, obsesionado de manera romántica por el ejercicio literario y el suicidio.⁸⁷ Frente al sufrimiento propio del ensimismamiento y del sentirse apesadado en cama, la opción del enunciador es salir del encierro de su habitación y de su mundo interior a través de su imaginación y posicionarse como espectador del mundo exterior (“heme puesto a mirar fuera de mí”) a través del poema. El texto

⁸⁷ En carta a su hermano Pablo Abril del 11 de julio de 1927, César Vallejo le dice: “Ojalá logre Xavier restablecerse de su salud, sin tener que regresar al Perú. Lo importante es que se cuide por propio interés suyo. De otra manera, donde quiera que vaya tendrá que sufrir y perder tiempo. Así se lo he dicho, siempre que hemos conversado de estas cosas. Sin duda alguna, su vida en Lima, en los últimos tiempos, le ha hecho mucho daño, en todo orden de cosas” (1975: 74). Abril llega a París el 23 de julio de 1927, según se ve en carta de Vallejo del día siguiente: “Ayer llegó Xavier y ya parece que está mejor de salud. Me dice que su sola llegada le ha engordado ‘sur le champs’. Tanto mejor. Es seguro que su permanencia aquí le hará mucho bien, con tal que afronte su vida vitalmente, desliteraturizándose en lo posible” (75). En carta del 4 de agosto, Vallejo comenta: “Xavier sigue lo mismo en su enfermedad. Parece que el clima de París no le sienta bien. Un médico le ha visto y opina por que debe salir de París cuanto antes, pues tiene dolores en las rodillas. Yo le digo siempre que debe reposarse mucho, sin agitarse ni cometer excesos. Así lo hace, pero está visiblemente débil y postrado. Tal vez convendría que abandonase París cuanto antes y volver a Madrid. El médico opina que le es necesario un clima cálido. Usted me escribirá lo que crea que debe hacerse. Entre tanto, yo le acompaño a Xavier todos los días, reanimándole y asistiéndole fraternalmente” (76-77). En carta del 23 de agosto: “Su enfermedad sigue en el mismo estado, aunque está ya curándose en una forma más seria y regular. Vive en un hotelito muy cómodo, donde también come y disfruta de absoluto reposo. En cuanto a sus proyectos en Cannes, Niza y demás puntos turísticos del Mediterráneo, creo que ya no piensa en ellos. Le digo todos los días que es menester que se cure de preferencia, pues, en caso contrario, nada podrá hacer y ni siquiera escribir versos vanguardistas. Ojalá así lo haga, aunque creo que lo más prudente es que viva, por el tiempo de su enfermedad, bajo el cuidado y paternal dirección de usted. En fin, yo le avisaré después cómo sigue, para que usted tome la decisión que más convenga. Por el instante, está curándose y ya no piensa en locuras literario-suicidas. Tranquilícese usted, Pablo, y ya veremos después lo que haya que hacer con nuestro poeta ultra-avanzado” (78). El 3 de setiembre: “Xavier está mejor. Se queja mucho de falta de dinero. Dice que así no puede continuar en París y que está resuelto a volverse a Madrid. Supongo que en este sentido le escribe a usted en esta misma fecha, según me ha indicado. Su enfermedad ha disminuido mucho y su curación es diaria y constante. El médico dice que es cosa de un mes más” (80).

es performativo: se repite la idea de que a través de la sucesión de cada uno de sus versos la voz lírica se despliega hacia el exterior, dejando atrás las causas de su dolor, y logrando ese estado de libertad enunciado en el título del texto. Y esa libertad de la mirada al exterior dada por la creación poética llega “sin la densidad” de las palabras, y más bien condensada en una imagen surrealista: “Ya no necesito de las palabras./ Ferrocarril por los dientes y por la muerte, estírome”.⁸⁸ La premisa de Abril parece ser dejar de pensar, olvidar cualquier tribulación y dejarse guiar por un abandono a las imágenes. En la versión de *La Crónica*, este poema formaba una unidad con el siguiente, que pasó luego a titularse “Instinto”, en el que lo acabado de explicar queda más explícito:

Muévese hasta la curva el instinto. Yo estoy afuera. Momento sobrenatural en que me
olvido y me caigo a lo largo de mis brazos.

Esto tiene para mí candor de otro tiempo. Cuando todavía no llegaba a entrometer mis
dedos sino en mi boca.

Me asusto a veces cuando doyme en otro tiempo sexual en cama de un hotel lejano.

Se ponen a reír en mis costados y se me cae todo por la palma de las manos.

Decididamente, es mi adolescencia la que viene a arrebatarme. (*Poesía soñada* 127)

⁸⁸ A sabiendas de que Abril usa constantemente la palabra “línea(s)” en un sentido “geométrico” en su poesía, y admitiendo esa connotación posible en este poema, preferimos interpretarla como sinónimo de verso, uso permitido por la imagen del poema de ir “línea a línea” o “línea por línea”. Sobre el uso de la línea en un pretendido sentido cubista en Abril, regresaremos luego. José María Eguren también trataría el tema en un artículo publicado en enero de 1930 en *Amauta*, “Línea. Forma. Creacionismo”: “La línea es emoción y belleza. Simple y paradójal, une y separa; es limitación e infinitud. Alegre cuando asciende, sufre cuando se curva e inclina. La línea es la forma, que contiene el espíritu; la prisión extraña que Plotino miraría con espanto. La recta es una liberación, una senda al infinito. Siempre ignoraremos su punto de llegada y el significado de la forma en que se resuelve. La forma filosófica, la mística; siempre igual misterio [...] Lo más misterioso de la línea lo llevamos en el dibujo de nuestros ojos, primer valor de la forma, tan expresivo y admirable que podría significar el término del creacionismo de todos los tiempos [...]” (1).

El enunciador se sorprende ante el advenimiento inesperado de un momento de retrotracción a su niñez y adolescencia, de una experiencia sexual más limitada. Este “momento sobrenatural” llega cuando, terminada la introspección y empezada la búsqueda de lo exterior, el inconsciente actúa imprevisiblemente y le presenta escenas del pasado, causando un arrebato instintivo que causa temor y risa en quien lo experimenta. Breton había dicho en el manifiesto que

El espíritu que se sumerge en el surrealismo revive exaltadamente la mejor parte de su infancia [...] De los recuerdos de la infancia y de algunos otros se desprende cierto sentimiento de no estar uno absorbido, y, en consecuencia, de *despiste*, que considero el más fecundo entre cuantos existen. Quizá sea vuestra infancia lo que más cerca se encuentra de la ‘verdadera vida’ [...] Gracias al surrealismo, parece que las oportunidades de la infancia reviven en nosotros. [...] Se revive, en las sombras, un terror precioso. (54)

Abril responde textualmente a las descripciones del manifiesto surrealista, específicamente a la idea de que al estar el sujeto en “estado surrealista” se deja de lado la vida cotidiana inmersa en las contingencias de la realidad externa, llegando a un estado de “despiste” propio de la infancia, el que en principio suscita miedo, porque conjura imágenes terroríficas (Breton habla de la aparición de una terribles flora y fauna surrealistas).

Viendo estos dos textos juntos, como aparecieron en *La Crónica*, es posible notar la necesidad de Abril de responder al deseo anti-realista y a la preminencia del mundo interior sobre el mundo exterior que Breton pregonaba. De hecho, este fue uno de los temas fundamentales del primer Surrealismo: no solo en el manifiesto de 1924 aparece la preminencia del mundo interior (el mundo del sueño, la imaginación y el inconsciente) frente a la representación realista del mundo exterior, sino también en “Le Surréalisme et la Peinture”

(1925), donde Breton sentencia: “L’œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd’hui tous les esprits s’accordent, se référera donc à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas” (28).⁸⁹

Resulta interesante desembrollar cómo Xavier Abril se apropia de las prácticas surrealistas canónicas con el fin de aparecer como un sujeto conectado con quien representa la suma de la renovación literaria mundial. En primer término, leyendo sus dos poemas queda claro que estos no corresponden al método de escritura automática sino a recreaciones conscientes de una serie de tópicos propuestos por el manifiesto surrealista. A través de esta apropiación, la textualidad da una apariencia de surrealismo que cumple el fin de presentar al enunciador como sujeto conocedor y practicante de lo moderno. Este procedimiento, sin embargo, implica rezagos propios de una poesía “cognitiva” frente a la práctica del surrealismo ortodoxo del momento. David Blate ha resumido la diferenciación que hacía Jean Cazaux, en *Surréalisme et psychologie; endophasie et écriture automatique* (París: Librairie José Corti, 1938), entre la práctica surrealista por la que Breton abogaba entonces y que practicaba en sus investigaciones, frente a los métodos de la literatura tradicional:

⁸⁹ No es sino hasta la aparición del “Segundo Manifiesto” de 1929, en que se propone más bien la convivencia de ambos mundos, interior y exterior, en tensión dialéctica. Esta nueva visión es explicada por Breton en “What is Surrealism?” (1934): “At the limits, for many years past—or more exactly, since the conclusion of what one may term the purely intuitive epoch of surrealism (1919-25)—at the limits, I say, we have attempted to present interior reality and exterior reality as two elements in process of unification, or finally becoming one. This final unification is the supreme aim of surrealism: interior reality and exterior reality being, in the present form of society, in contradiction (and in this contradiction we see the very cause of man's unhappiness, but also the source of his movement), we have assigned to ourselves the task of confronting these two realities with one another on every possible occasion, of refusing to allow the preeminence of the one over the other, yet not of acting on the one and on the other both at once, for that would be to suppose that they are less apart from one another than they are (and I believe that those who pretend that they are acting on both simultaneously are either deceiving us or are a prey to a disquieting illusion); of acting on these two realities not both at once, then, but one after the other, in a systematic manner, allowing us to observe their reciprocal attraction and interpenetration and to give to this interplay of forces all the extension necessary for the trend of these two adjoining realities to become one and the same thing” (116).

Cazaux posited a fundamental distinction between the poem and automatic writing, and makes a positive case for automatic images as psychic expressions of past experiences (their cause). In contrast, poetry in its general sense, he argues, also operates on the past, but the material of a poem is more often related to the desire to create something and present it. *Poems are composed of signs which make words that figure as the substitute of a defined moment of a poet's experience. The signs are inseparable from the signifying intention to enable that moment of 'interior life' which the poet is intending to display to be refound [sic] by the reader.* In contrast, surrealism negated the intention of 'creation'. In surrealism, automatism remains, he argued, the inanimate content of an object, a non-knowledge where intentionality is not applicable. Proper surrealist automatic writing resembled a delirium or 'mental alienation' with no 'proper finality'. Thus for Cazaux, poetry and 'psychological' literature are linked in 'cognitive thought' whereas proper automatic writings produced by the surrealists were the products of 'psychical expression.' (73, el énfasis es mío)

Xavier Abril recrea a través de sus versos la ocurrencia de un "momento sobrenatural" buscando la participación del lector en él. Trata de disfrazar este hecho presentando su texto como performático ("línea a línea"), pero queda claro que Abril lidiaba con los mismos problemas a los que hacían frente los artistas plásticos surrealistas. La diferencia es que estos optaron por buscar herramientas automáticas (como Max Ernst con su *frottage*), mientras Abril escogió mantenerse en los procedimientos literarios tradicionales.

La otra instancia de apropiación abriliana del surrealismo en estos poemas radica en su insistencia en una interioridad personal atormentada. En Abril el Surrealismo no desata un flujo de imágenes provenientes del inconsciente que liberadas construyen lo maravilloso, como

defendía Breton, sino que las imágenes que aparecen son muchas veces de sufrimiento existencial. La crisis personal de Abril es poetizada como propia de su mundo interior, y es en el exterior en que encuentra alivio, especialmente en el sexo y los viajes. En cuanto a esto, Hal Foster ha explicado que mientras Freud y otros psiquiatras habían visto el automatismo psíquico como elemento disociador de la personalidad y desatador de un inconsciente plagado de traumas reprimidos, de repeticiones compulsivas, de deseos ligados a la pulsión de muerte (lo que lo lleva a leer el surrealismo desde la categoría freudiana de lo *uncanny*), Breton veía el automatismo más bien como fundamentalmente sintetizador, reconciliador y liberador, y, en tanto vía de acceso a un estado de indistinción entre el mundo real y el imaginario, ligado a eros: lo maravilloso llegaba a través de la belleza compulsiva, de la mano del amor como llave a mundos oníricos idealizados. Foster argumenta que, a contrapelo de la propugnada fe en la libertad y el amor de Breton, los surrealistas a través de sus imágenes trasladaron las tensiones propias de la pulsión de muerte y el goce a la poesía. En efecto, los textos de Xavier Abril tergiversan la propuesta de Breton sobre el mundo interior y los sueños, y al hacerlo caben en ese carácter de *uncanny* del Surrealismo que Foster notó al desmarcarse en su lectura del Surrealismo de lo que los propios surrealistas proponían sobre sus obras.

El tercer poema del conjunto se titula “Sangre y Tierra” y ya no hay una secuencia lógica entre los anteriores textos y éste, en el que aparece una segunda persona a quien se dirige el enunciador:

Me alíneo en tus caderas. Y al encontrar senda infinita suavízase la carne en tierra de la más pura vida.

Siéntome a tu costado y entre tus venas me pierdo. Así, caigo en la sanguínea cuenta de que para entonces se habrá vuelto cuna tu sonrisa.

Sufro cuanto es posible. Y a dolores de tierra buena es la cama. ¿Qué pasa? Siento que sufren los dedos menores. El cardio. El círculo rojo en mi cuello y fuera de mi cuello.⁹⁰ ¿Hasta qué número se va a sufrir? ¿Hasta qué golpe de sangre y qué escalera de huesos habré de bajar, subir, rodar?

Y por fin caer en mí, despedazado del andamio que hice de este sufrir cuanto es posible. Recordar después hasta acercarme a gatas a mi cadáver. Sin tener miedo de tenerme que salir hasta los pasos. Borrarme por completo de señal y de ojo abierto. Yo no sé. Nadie me va a creer. Y caería de honradez a cotizarme en lo que vale un animal, un hombre. ¡Nadie me va a creer! Y sin embargo, he estado el tiempo justo en que media vida – saliendo de la madre– me miraba al sesgo y doblada en toda la curva que aspira aire.

(Abril, *Poesía soñada* 132-133)

Este tercer texto plantea el juego sexual como vía para el olvido temporal y solución frente al sufrimiento existencial. El dolor trasluce en la propia corporalidad del ser humano (dedos, cardio, cuello, sangre, huesos, cadáver) al punto que el enunciador termina por recaer en el sufrimiento, recordando: la memoria lo lleva a la consciencia de sí mismo, a sentirse muerto de manera vertiginosa, sin miedo, en un instante, de manera que resultaría inverosímil si se compartiese con otros la experiencia (“Nadie me va a creer”). Como en los textos anteriores, Abril dibuja un fondo de sufrimiento corporal/existencial. También como en ellos, las limitaciones del poema residen en que el texto no logra ocultar su literariedad. En las preguntas retóricas que lo plagan no sólo se nota que el poema no nació como consecuencia de una

⁹⁰ La versión final pone “El círculo rojo en mi cuello y fuera de mi cuello” donde la versión de la exposición de 1927 decía “Y el circuito brujo en mi cuello y fuera de mi cuello”.

exploración cabal del inconsciente, sino que es una recreación literaria del sufrimiento del enunciador, una lectura surrealizante de su dolor.

Entre la publicación del catálogo y los textos de *La Crónica*, Abril publica en *Amauta* un breve texto que titula “Poema surrealiste” (octubre de 1928):

Hay otro lejano, verde, cielo País, que no tiene nombre; pero en el que pienso siempre, en el día, en la media noche; cuando duermo, cuando no duermo y te siento que duermes en ese País que tiene el color de tus manos cuando ellas están salidas y blancas de tu sueño. A veces no sé si está en el mar, bajo el mar, junto a mi sueño, ese País. Lo siento en el Rosal de Acero. Y siempre en mi alucinación, en mi esqueleto de miedo, en el mar, en mi sueño. (*Amauta* 18: 72)⁹¹

Este poema en prosa, declaradamente surrealista, trata de recrear un estado de alucinación y miedo perenne en el que se entrevé un País innominado tanto en el sueño como en la vigilia (y en esto último se afirma la desaparición de las jerarquías entre el mundo interior y el exterior).

Como en los poemas anteriores, hay aquí también un intento de dialogar con un pasaje concreto del manifiesto de Breton, mostrando que se cumple con uno de los pasos del método surrealista.

Se trata del momento en el que Breton afirma que “En verdad, vivimos en nuestra fantasía, cuando estamos en ella” (30), y continúa explicando que del hombre depende el proponerse y disponerse a poseerse a sí mismo, a través de la práctica de la poesía, y dando rienda suelta a sus deseos. Luego continúa con una metáfora espacial: así como en el manifiesto él recrea el lugar en

⁹¹ El texto sería corregido y publicado como “País surrealista” en *Difícil trabajo*. Las variantes sin duda mejoran el texto y a la vez testimonian el consciente trabajo literario de Abril:

1º Hay otro lejano, verde, cielo país sin nombre, pero en el que pienso siempre, en el día, en la media noche; cuando duermo y no duermo, y yaces en ese país que tiene el color de tus manos salidas del sueño.
2º A veces no sé si está en el mar, bajo el mar, junto a la desesperación, ese país. Lo veo luchando, armado de rayos, entre nubes y tempestades. Y en mi alucinación, en mi esqueleto de miedo (Abril, *Poesía soñada* 136).

que se reúne el grupo surrealista como un castillo, Breton presenta también el punto de reunión entre el poeta y la imaginación poética como una región o país lejano al que hay que disponerse a viajar:

Es preciso aceptar una gran responsabilidad, si uno pretende establecerse en aquellas lejanas regiones [las de las fuentes de la imaginación poética] en las que, desde un principio, todo parece desarrollarse de tan mala manera, y más todavía si uno pretende llevar al prójimo a ellas. De todos modos, el caso es que uno nunca está seguro de hallarse verdaderamente en ellas. Uno siempre está tan propicio a aburrirse como a irse a otro lugar y quedarse en él. Siempre hay una flecha que indica la dirección en que hay que avanzar para llegar a estos países, y alcanzar la verdadera meta no depende más que del buen ánimo del viajero. (31)

Como el diálogo entre estos textos muestra, siguiendo el llamado de Breton, Xavier Abril busca denodadamente demostrar que se había liberado de los esquemas racionales y que había arribado al puerto de la imaginación poética, al que llama “cielo País” y “ese País”. A pesar de esto, la relación intertextual de dependencia de este poema frente a su modelo teórico (el manifiesto bretoniano) es tan directa que transparenta que el acercamiento de Abril al Surrealismo es artificial: el barniz literario de sus poemas denota sus deseos de revuelta y a la vez su imposibilidad de adentrarse en la exploración real de los métodos surrealistas.

Al leer juntos este “Poema surrealiste” y los anteriores vemos los variados recursos que usa Abril para proyectar la imagen de haber aprehendido y ser capaz de aplicar los métodos del Surrealismo: apela al binomio mundo interior/mundo exterior, a la aparición no planeada de la infancia y lo maravilloso a través no solo de la imaginación, sino también de la poesía. Queda clara también la intención de crear una textualidad surrealizante (a través, por ejemplo, de la

repetición de la palabra “sueño”) que comprobara la afiliación de su poesía al movimiento. De hecho, como consecuencias de estos procedimientos creativos, Jean Cassou no puede menos que anotar en el prefacio de la exposición parisina:

Los poemas de Xavier Abril llevan la característica del ensueño y de la inquietud—y tan sólo esta característica—de tal suerte que se encuentra en ellos el mismo secreto horror y furor expresivo que en los dibujos de Devéscovi. / Algunas palabras, algunas interrupciones nos son suficientes para transportarnos a las regiones del sueño, donde los sentimientos afectan un aspecto más directo y más intenso que entre las impurezas de la vigilia. Así se logra una decantación moral, operada por la gracia de la poesía y de la noche, que es de gran arte. (33)

Estos tópicos surrealistas, tratados literariamente y no en el estado de trance que buscaban los surrealistas en sus investigaciones de la primera época, le sirven al joven Abril para hablar de su crisis personal, tanto en los términos más físicos de su enfermedad como en los de un sufrimiento existencial. Más aún, estos poemas de Abril prueban sus intentos de instalarse, a través de textos declarativos, como parte de lo que él veía como el movimiento estético-ideológico más renovador de entreguerras.

2.5. Un manifiesto ecléctico

En junio de 1929, ya de regreso en Lima, Abril intenta un acercamiento ensayístico al Surrealismo en “Estética del sentido en la crítica nueva” (*Amauta* 24: 49-52), texto presentado como “apuntes literarios de un libro sobre el Surréalisme en preparación”. El texto ha provocado reacciones encontradas en la crítica: mientras para Yasmín López Lenci y Jorge Valenzuela se trata de un manifiesto interesante, para Silva Santisteban, “en realidad, no aclara nada sobre los fundamentos del superrealismo [...] El artículo es uno de los más malos de los que escribió Abril

por esos años; es una mezcla confusa y apresurada de pseudo lirismo exaltado” (81). Es cierto que los textos de Abril de esta época tienden a ser de calidad desigual, y muchas veces caen en un lirismo poco logrado. Sin embargo, detrás de esa retórica que por momentos tropieza se esconde la intencionalidad de asir los diversos pasos de la modernidad. Concordamos con López Lenci y Valenzuela en que se trata de un manifiesto, aunque precisando que más que un manifiesto surrealista, se trata del esbozo de una poética personal. Este ensayo es sugestivo porque, a pesar de declararse como un texto sobre el Surrealismo, en él se desarrolla una apropiación de la herencia de las otras escuelas de vanguardia: hay una apología del cosmopolitismo de Blaise Cendrars (1887-1961), de la geometría de Pablo Picasso y el cubismo, de la velocidad del futurismo, del explosivo anarquismo dadaísta, y de las imágenes del cinema. Todo esto se conjuga con la alabanza de Breton (el subtítulo es “Izquierda, frente: ANGULO DE ANDRE BRETON”), por su “criminalidad”, es decir, por su rechazo de la moral burguesa, por su irracionalidad, por su laya neo-romántica, y por evitar la retórica desusada de la poesía musical hecha para ser recitada o cantada.⁹²

⁹² Dice Abril que el Surrealismo evita la “especulación pura de la psiquis, [y] toda preceptiva, teoría o tema” y que el credo de Breton debe expresarse poéticamente “con la garganta”, lo que no debe confundirse ni con el canto, ni con la poesía musical de Rubén Darío, ni con la recitación. Asumo que la “garganta” de pos-guerra que defiende Abril es, en primer término, la palabra oral como más propia expresión del automatismo psíquico, y en segundo lugar las revistas que difunden la nueva estética: “Yo soy un neo-romántico sin duda alguna, que ve en la garganta la mejor posibilidad de micro para la realización de una perfecta poesía, que teniendo como origen el subconsciente, encuentre su forma y expresión —el *surréalisme* es forma y expresión en Breton— en la garganta, que luego debe comunicarla al mundo como un aparato de radio” (50). En *Photography and Surrealism*, David Blate señala cómo “For the concept of ‘psychic automatism’ Breton knew and drew on distinctions previously made in French psychiatry by Jean Charcot. Charcot had synthesized nineteenth-century studies on ‘*endophasie*’, the concept of ‘inner speech’, a ‘language intérieur’. Charcot classified different categories of manifestation of interior images into *verbo-auditif* (heard voice), *verbo-moteur* (motor speech, body movements, hands etc.) and *verbo-visuel* (spoken images). Breton, aware of such categories, did not take for granted these definitions and borrowed from them for the idea of an automatic image in surrealism. These categories of inner speech were already in wider use, not only in discussions about psychology, but also about the status of the inner voices in literature” (72).

Luego de la primera sección del texto, los fragmentos que siguen ponen en diálogo la obra de Breton con la vida de su amigo Jacques Vaché, muerto en 1919, inspiración personal para el Surrealismo bretoniano y para Abril, en tanto no representaba ni la búsqueda esperanzada de un sentido para la vida ni la huida del mundo de un Rimbaud, sino el acto heroico y trágico “de no sentir y borrar su existencia con la locura, el crimen, el opio” (50). Esa vida de “destrucción, nueva tragedia, de origen insospechado y caótico” es celebrada por Abril, quien cuenta cómo Breton personalmente se refirió a Vaché como su verdadero generador. La manera en que Abril cuenta la anécdota es una forma de reafirmar su posición de autor insertado en el núcleo del Surrealismo francés:

Viene al caso lo que me decía una vez en una reunión en *La Nouvelle Revue française*, André Breton: “Jacques Vaché, fût mon véritable générateur, a c’est à lui que je dois, sincèrement, plus qu’à l’allaitement de ma mère”. Estas palabras son reveladoras de la admiración que Breton, el más grande poeta de Francia, siente por esa admirable mentalidad desaparecida oscuramente, después de haber iluminado en el cielo de la Estética Nueva. Yo no me asusté en nada pues conocía esa manera sorpresiva con que se expresaba el genial *leader* del *Surréalisme*. (51)

Es en la siguiente parte del texto, titulada “Introducción al análisis del surréalisme”, que Abril esboza una definición del Surrealismo afín al manifiesto bretoniano, al afirmar que en el Surrealismo se han juntado arte y ciencia, pues “[t]iene toda su seguridad y realización en la teórica científica –como respaldo y seguro– de la obra genial del judío vienés Sigmund Freud; y de otro lado, su adhesión en política a la fe marxista, a la revolución comunista” (51). Como vemos, esta conjunción vanguardista-psicoanalítica del inconsciente y del compromiso revolucionario, atrae fuertemente tanto a Abril como a Mariátegui. Abril remata la idea diciendo

que el Surrealismo “no suscribe deliberadamente la teoría wildeana del arte por el arte (el arte puro) como tampoco el de propaganda neta y exclusivamente social. Ni lo uno ni lo otro. Es, al contrario, subconsciente de todas las trayectorias del espíritu” (ibíd.). Como apunta Valenzuela:

Los surrealistas consideraron capitales los aportes del psicoanálisis de Freud, y estimaban al surrealismo como la primera manifestación estética que había ‘fusionado conscientemente’ el arte con la ciencia. De allí que, entre otras cosas, para el propio Abril fuese natural referirse a la *verdad estética* como una verdad ‘lograda por un complejo de paradoja de la más pura realidad’, refiriéndose, sin duda, al hecho de que el surrealismo buscaba la convivencia del más puro irracionalismo del subconsciente y de dos teorías: la psicoanalítica y la marxista. De ahí también que la verdad estética para Abril y los surrealistas no fuera la supuesta verdad de los realistas, sino un producto más elaborado, alejado de todo sentimentalismo y consecuencia directa del subconsciente. (14)

Pero, como ya anotamos, es la idea del Surrealismo como paraguas bajo el que se cobijan los aportes de los otros movimientos la que llama más la atención. Esta visión ecléctica se debe tomar como una declaración de principios, en tanto se puede cotejar en los textos creativos de Abril, empezando por *Hollywood*.

2.6. *Hollywood* (1931), geografía urbana, sexo y surrealismo

“Surrealism was born in an arcade”

(Walter Benjamin, *The Arcades Project*, fragmento C1,2; 82)

En su “Estética del sentido en la crítica nueva” Abril explica los aportes al arte nuevo de Blaise Cendrars (su cosmopolitismo), del futurismo (la velocidad), el cubismo (la geometría como nuevo plano visual) y de dadá (su carácter explosivo). Pero este catálogo de aportes no es lo más sugestivo, sino su desconcertante conclusión: el Surrealismo para Abril sería “verdadero

círculo totalizador de las direcciones antes nombradas”, de forma tal que “señala ya en el mundo la orientación más fuerte del arte” (51). Esta definición abriliana del Surrealismo como acumulación de tradiciones vanguardistas se opone totalmente a cualquiera de las barajadas por el surrealismo bretoniano, pero explica bien los temas y recursos retóricos de los libros del peruano, como veremos a continuación.

Hollywood recoge cuatro poemarios escritos, según declara su autor, entre 1923 y 1927. El más antiguo es *Pequeña Estética*, elaborado entre 1923 y 1926 en Lima. Es éste un conjunto fragmentario y desigual, que alterna greguerías (poco logradas la mayoría) con textos más largos. Ya en este primer proyecto se aprecia la convivencia del momento futurista y el Surrealismo: poemas con títulos como “Film” o “Stadium”, textos en contra de los museos por simbolizar la senilidad cultural, una cita de Breton, una mención a Cendrars y otra a Picasso (“Picasso. Los hombres en la gran música se desnudaron a vírgenes líneas. Daban gracia al sexo y se movían en líneas hacia adentro”, 97). El conjunto trata de ser un catálogo de breves observaciones ingeniosas sobre la vida moderna, en el que aparecen automóviles, aeroplanos, trenes, viajes, paisajes y sexo. Una muestra: “Inquietud urbana. Los autos hacen el *jazz band* callejero. ¡Qué pobre idea tienen de la música los transeúntes!” (103), o “Yo hice del *spleen* de las ciudades mis anteojos blancos” (99). Quizá la parte más débil del conjunto sea su construcción de la mujer, pues el joven Abril entre sus 18 y 21 años ve lo femenino como anti-moderno, anti-imaginativo y anti-intelectual: “Los griegos tenían el sexo en el cerebro. Por lo intelectual del pueblo griego, no se tienen noticias de que hubiesen [sic] habido mujeres” (104). Otro ejemplo: “Los hombres han evolucionado hasta ser modernos. Las mujeres, nada. Son de un sexo sin imaginación. El sexo de la mujer es típicamente burocrático” (95). Esta imagen de la mujer como objeto se prolongará en sus subsiguientes libros, en los que casi siempre aparece objetivizada como prostituta/*cocotte*,

aunque lo femenino como abyecto que aparece en los versos citados no se repetirá en sus siguientes entregas.

El segundo poemario conformante de *Hollywood* es *Bulevar*, fechado en Madrid en 1926. Con textos más sólidos que el anterior, en *Bulevar* se insiste todavía en un retrato visual y veloz de la modernidad europea: Abril dice, por ejemplo, que el cielo es una pantalla verde (84), o que los colores cosmopolitas cromatizan a los bailarines (85). Pero aparece también un elemento relevante en la poética del autor: el elemento de la línea que él asocia con el cubismo y que permanecerá en toda su obra futura. En “Nada”, por ejemplo, Abril describe a los jóvenes que pasean por la ciudad a través de la percepción visual: “Un joven de cuatro a seis a ocho líneas [...] Cuatro, seis, ocho líneas, y un cero bien redondo, la cabeza, miran la romántica y cervecera luna [...] De repente, se ven que cuatro, seis, ocho líneas y un pie lento montan una bicicleta [...]” (86-7). Como ya apuntamos, con la constante aparición de líneas en su poesía Abril muestra su ansiedad por incluir la herencia del cubismo en su discurso, aprehendiendo así todas las aristas de la modernidad: “PICASSO –con el cubismo– fue el geómetra que creo el plano visual del arte nuevo” (“Estética...”, 51). Sobre esto, Jorge Eduardo Eielson ha explicado, citando un verso de *Difícil trabajo* (“La Geometría basta a la verdad, al misterio”), que la poesía de Abril “realiza la recreación del objeto natural” sin apartarse ni violentar su esencia, y más bien “acentuando, subrayando”, iluminando su esencia a través de una “purísima geometría poética”. Para Eielson, Abril ansía lograr una geometría que a través de la línea simbolice la vida: “La elección de la línea se justifica por el auge de vida que lleva en sí, porque es el símbolo último de la vida, de la continuidad, del tiempo-calidad bergsonianos, del río cuyas aguas en vez

de destruir o destruirse, crean incesantemente, al mismo tiempo que la limitación racional y la medida inteligente del mundo” (“Xavier Abril” 105).⁹³

Junto a este deseo de cubismo, aparecen en *Bulevar* también elementos surrealistas y hasta rezagos modernistas. La primera sección del poemario, con el nombre de “Boulevard” se había publicado en *Amauta* dividida en cinco poemas con título (“Las vitrinas”, “Boulevard”, “Vicio”, “Oriente” y “Cielo”). Los dos últimos textos reflejaban un orientalismo fuera de momento.⁹⁴ Al pasar los textos al libro, los títulos desaparecen, y “Cielo” deja su puesto a una sección nueva que viene a ocupar el segundo lugar de la sección anterior. En la versión de *Hollywood*, el primer texto aparece reafirmando su fijación en la figura de la prostituta como objeto de deseo presente desde *Pequeña estética*, aunándola a la histeria y al automóvil: “El bulevar pasea tu elegancia en los automóviles [...] ¡Oh, bulevar, en que las mujeres fallecen de histerismo en las mejores tardes del placer y del lujo!/ yo te canto mujer de todos los hombres, porque toda la ciudad rueda hacia ti” (Abril, *Poesía soñada* 83). El siguiente poema, como Lauer ha notado, “es una fantasía entre vanguardista y surrealista acerca de la identidad compartida de los automóviles y las mujeres” (2003: 98). Efectivamente, hay en el poema una

⁹³ El ejemplo que usa Eielson para ilustrar su punto de vista es “Geometría” de *Difícil trabajo*: “Una línea casi tus brazos, el alba, tú al nacer, es la vida—; una línea más pura que el agua, más suave que la muerte de los peces—; una línea es el secreto del mar y de tu sexo—; una línea el narciso de la geometría—; qué sencilla es la vida: una línea; qué suave la muerte; nada, principio de línea, niebla, música, seno y goce: vientre donde se insinúa la línea” (Abril, *Poesía soñada* 147). Convenientemente para su argumento, por otra parte convincente, Eielson no cita el último verso de “Geometría”: “Muerte: mujer fea —; mujer bella, siempre muerte” (*Poesía soñada* 147). Luis Rebaza Soraluz toma esta lectura de Abril como el inicio, en Eielson, de “un proceso estético de posguerra en el que van a confluir tanto una ruta hacia la desverbalización de la literatura como otras a la descorporeización de la subjetividad y a la desmaterialización de la obra de arte [...] El proceso de Eielson se inicia aproximadamente entre 1945 y 1946, y se hace manifiesto cuando identifica el tipo de abstracción geométrica que yace detrás de los principios modernistas contemporáneos” en el trabajo de Xavier Abril (2017: 166).

⁹⁴ Verbigracia, en “Oriente” hay versos como “La cola de un pavo real de música sensualiza el aire” o “Oriente sobre mi carne”; y en “Cielo” otros tantos: “En el fondo de música de cielo las porcelanas danzan/ las blancas! las verdes! Las esperanzas!”.

convivencia del símbolo mecánico de la velocidad moderna con el elemento surrealista preferido de Abril, el sueño. Los versos además conectan la esencia de ambos, que determina que la sexualidad de las mujeres sea hermafrodita:

Las mujeres tienen el lujo de los automóviles. Las mujeres ruedan.

Por las avenidas de espejos, del sexo –siglo XX–, grita la sorpresa:

¡Mujeres hermafroditas!

Las manos de las mujeres abren las puertas de los automóviles al sueño.

Se mueven las ciudades de espejos.

Las estrellas de los vestidos ruedan por el sueño terso de la noche.

[...]

Y en la avenida de espejos, un automóvil rapta a una mujer.

La subconsciencia canta en los poetas:

¡Cuando los automóviles sean hombres! (Abril, *Poesía soñada* 83)

Según Lauer, el hermafroditismo de las mujeres del bulevar se daría porque ellas “tienen de humano y de máquina. Esto equivale a decir que tienen de humano-femenino y de máquina-masculino, que es de donde parten muchas de las imágenes vanguardistas sobre el hermafroditismo [sic] del metal y la carne” (2003: 99). A este elemento del momento futurista se le agrega el sueño surrealista como elemento masculino, al cual se tiene acceso a través de las mujeres. Los últimos versos parecen sugerir el deseo inconsciente de que los automóviles se masculinicen, es decir, de que para allegar al sueño no se necesite la intermediación femenina, sino que los poetas (siempre hombres) se basten a sí mismos.

Los dos últimos poemas de esta primera sección de *Bulevar* (los titulados en *Amauta* “Las vitrinas” y “Vicio”) redundan en la objetivación de la mujer como reflejo de la libertad

sexual del enunciador en contraste con una moral sexual reprimida, que es la imagen que buscaba transmitir Abril: la de un poeta recorrido, con mundo, en contraste con su asociación de las mujeres del bulevar con el consumismo y lo superficial, y con la pobreza material de quienes solo pueden observar las mercancías anunciadas en las vitrinas, soñando con poseerlas:

Junto a las vitrinas de modas, las mujeres aprenden a ser *cocottes*.

Son platónicas de algún modo estas mujeres de las ciudades de terciopelo, de piel animal, de puro sexo [...]

En los abrigos de pieles las mujeres ponen su desnudez. Indudablemente los abrigos tienen algo de *cocottes*.

El mundo es una gran vidriera.

Siete de la noche los pobres se prueban las joyas y se engarzan los dedos con sortijas, cuidadosamente, detrás de los vidrios [...] (84)

Luego de plantear la oposición entre la vida de placeres de las mujeres de “las ciudades de puro sexo” y la gente común y corriente, Abril termina su esbozo de lo femenino recurriendo a la figura de Eva: “La mujer no acabó de comer la manzana [...] Todos los colores y las brumas lejanas peregrinan hacia su gozo. Y está la mujer plena de noche. Sobre su carne de gallina tiembla el pene del color [...]” (84). Esta imagen de la mujer histérica, prostituta dadora de placer, emparentada con el vicio urbano y el interés por el dinero, se repite en Abril. La diferencia con imágenes poéticas de lo femenino anteriores a él y de su época es la liberalidad con que se toca el tema: la mujer en Abril, en tanto objeto de deseo asociado a la cópula y casi nunca al amor, no aparece como una peligrosa *femme fatal*: incluso por momentos posee agencia para disfrutar sexualmente. Es más, en algunos poemas, como el que acabamos de ver, aparece como llave surrealista que abre las puertas del auto que lleva al inconsciente.

En “Apunte para una crónica bastante lejana de este apunte” (87), se condensa la idea de que para Xavier Abril la vida en poesía, la vida surrealista, implica en principio ser moderno. En el texto, Abril, quien todavía vive en Madrid, se proyecta imaginariamente recorriendo París: “Deseo vivir en otro país. Caminar por la *rue* Vavin. Tener miedo a un automóvil al cruzar una calle, de noche, a distancia de bujías de una mujer. En suma, deseo sentir en nueva consciencia lo sutil”. Como vemos, este deseo de una nueva consciencia viene de la mano de paseos por las calles de París, de automóviles, de mujeres: “Voy ahora por la *rue* Vavin [...] Yo voy en busca de esa diabla de Lily que va por todas las calles de París, que entra y sale”. La ligazón de la consciencia de lo sutil de la que habla Abril con la superrealidad del manifiesto bretoniano se corrobora en los versos finales del texto: “A la mañana siguiente el periódico *Paris Midi* da a conocer esta noticia: ‘Xavier Abril, poeta viajero que vive en la actualidad en el Perú, perdió el conocimiento en un antiguo estado vital, en la *rue* Saint Georges. Se tomaron fotografías”.

Cabe preguntarse ahora, ¿cómo comprender que tantos elementos diversos (v.g. del modernismo, el Oriente, la porcelana, los colores; del momento futurista, la velocidad y la máquina; o las vitrinas y el vagabundeo parisino baudelaireano) se concentren en el Surrealismo que Abril reclama para sí? Creo que podemos encontrar las primeras pistas en los fragmentos C1,3 y hº1 del *Arcades Project* de Walter Benjamin, donde éste señala que

The father of Surrealism was Dada; its mother was an arcade. Dada, when the two first met, was already old. At the end of 1919, Aragon and Breton, out of antipathy to Montparnasse and Montmartre, transferred the site of their meetings with friends to a café in the Passage de l’Opéra. Construction of the Boulevard Haussmann brought about the demise of the Passage de l’Opéra. Louis Aragon devoted 135 pages to this arcade. (*The Arcades Project*, 883)

Vale decir, no hay contradicción entre la búsqueda surrealista y el vagabundeo parisino. Por el contrario, el último antecede de manera genealógica al primero. Para remarcar esto, al recién citado fragmento Benjamin se le puede añadir esta explicación de la obra de Aragon: “In *Paysan de Paris*, Aragon conducts as touching a requiem for this arcade as any man has ever conducted for the mother of his son. It is there to be read, but here one should expect no more than a physiology and, to be blunt, an autopsy of these parts of the capital city of Europe, parts that could not be more mysterious or more dead” (*The Arcades Project*, 883).

Aceptando esta explicación de Benjamin como válida, y agregándole el ejemplo de *Nadja* de Breton, queda la cuestión de los otros elementos. En cuanto al modernismo, cabe señalar que esta será una de las últimas veces que aparecerán sus huellas en la obra creativa de Abril. Los que sí se resisten a abandonarlo son la velocidad y sobre todo el cosmopolitismo como ideología, como veremos en el tercer poemario conformante de *Hollywood*, titulado *Poemas turistas* (fechado en América y Europa, 1926-1927), cuyo análisis nos ayudará a redondear el dibujo del Surrealismo de Abril.

Poemas Turistas es el poemario más largo, por mucho, de los que conforman *Hollywood*. En él hay un propósito patente de apropiarse visualmente de los escenarios más variados del mundo. Y aunque las fechas de escritura coinciden con el viaje transatlántico de Abril a España, los lugares mencionados desordenadamente rebasan los puertos por los que el autor pasó (en *Poemas turistas* aparecen el Polo Norte, El Cairo, Jamaica, Las Bermudas, La Habana, Inglaterra, China, Australia, Senegal, etc.). Y cabe aquí regresar a “Estética del sentido en la crítica nueva” para citar en extenso su primera sección, constituida por un fragmento lírico en que Abril describe a Blaise Cendrars como artista cosmopolita que en su poesía viajera capta facetas inéditas del mundo como con una cámara fotográfica:

Este gran Blaise Cendrars, viajero cosmopolita, hombre de negocios, de bolsa, vendedor de algodón en Panamá--; y en su itinerario nómada, resalta magnífico conocedor del África y del Brasil. Jean Cocteau, nos ha dicho en perfilado croquis geográfico: 'L'exotisme de Blaise Cendrars est légitime. Cendrars á voyagé; el emploie des matériaux naturels'. Él tiene los más remotos e inéditos paisajes en su KODAK--; los trópicos ilustran sus libros de poemas, como también los mares, los arcoíris y los puertos perdidos en los litorales del mundo. La pipa, el periscopio, son sus manías; el polo y los trópicos son de su propiedad, sus viñetas prefe[ridas]. (49)

Para Abril, la figura de Cendrars equivale al viaje cosmopolita, al conocimiento de los mares, de los puertos perdidos, del polo y los trópicos, equivale pues a paisajes inéditos hechos viñetas. El conocimiento que Abril tiene de su obra es manifiesto al citar su libro *Kodak* (1924) y sus textos sobre Panamá (*Le Panama ou les aventures de mes sept oncles* se había publicado por vez primera en 1918), África ("Continent noir" en 1922) y Brasil (los primeros poemas sobre Brasil aparecieron en 1924 como parte de "Le Formose").⁹⁵ A la luz de su manifiesto de 1929, queda claro que en la sección más larga de su libro Abril trata de dialogar con la obra del suizo replicando sus viajes y sus viñetas, ilustrando la idea de Harold Bloom en *The anxiety of influence* de que en la producción poética el factor más importante es la conexión entre el texto que está siendo creado y su precedente discursivo. Sin embargo, a diferencia de lo que plantea Bloom, Abril no se sitúa a sí mismo como un nuevo poeta en pugna con su antecedente, deseoso de reelaborar lo antes hecho desde un punto de vista diferenciado.⁹⁶ No. Abril no aspira a un

⁹⁵ Abril también debió leer el conjunto de poemas *Sud-Américaines* de Cendrars en *Les Feuilles Libres*, la revista donde supuestamente iba a aparecer el comentario de Breton sobre *Taquicardia*. Estos poemas de Cendrars aparecieron en el número 44 de la mencionada revista (nov.-dic. 1926).

⁹⁶ Bloom propone seis etapas revisionistas en el quehacer de un poeta nuevo frente a la influencia de un poeta mayor. Abril no cumple las dos primeras que son los pasos previos para las otras cuatro: En él no

misreading de Cendrars, sino a una lectura que continúe y replique sus hallazgos poéticos, con lo que no cabría en la categoría de *strong poets* que Bloom usa para hablar de aquellos poetas que luchan ansiosamente con sus predecesores.⁹⁷ Abril disfruta siguiendo a Cendrars, cuando lo que debería sucederle en *Hollywood*, de acuerdo con la teoría de Bloom, es un agobiado momento de *misprision*: una busca de desviarse del modelo. Abril no lucha consigo mismo para desprenderse de Cendrars, sino que se deja absorber por él, como confirma en “Estética...”: “Blaise Cendrars [me sugiere] la astronomía, el átomo” (49).

Bloom dice que las figuras de imaginación fértil se apropian para ellos mismos de sus antecedentes, generándoles este proceso “immense anxieties of indebtedness, for what strong maker desires the realization that he has failed to create himself?” (5), mientras que, en una operación poco deseable, “weaker talents idealize” (5). Pero, y es esta una cuestión fundamental para empezar a esbozar un balance del valor de la obra abriliana, ¿fue Xavier Abril un poeta de débil talento al replicar a Cendrars, o al aplicar en su discurso poético las ideas de Breton? Si tenemos en cuenta las particularidades de la vanguardia latinoamericana que Gonzalo Aguilar identificara (reseñadas en la Introducción de esta tesis), las ideas sobre la influencia poética de Bloom no aparecen totalmente pertinentes para interpretar el caso de Abril. Al escribir *Hollywood* la intención principal de su autor fue la de insertarse en la modernidad, mientras simultáneamente modernizaba la poesía peruana, y para cumplir este objetivo Abril vio que apropiarse sin ambages de lo europeo era la estrategia más contenciosa y efectiva. De hecho, en el texto en prosa que sirve de pórtico al libro, titulado “Autobiografía o Invención”, Abril dice

existe el desvío frente al poeta mayor del primer paso (*clinamen* o “poetic misprision”), ni tampoco completa las insuficiencias de su precursor (*tessera* o fase de “completion and anthitesis”) porque más bien celebra los logros de Cendrars y Breton y no ve necesidad de situarse antitéticamente frente a ellos.

⁹⁷ Para Bloom, la historia poética es “indistinguishable from poetic influence, since strong poets make that history by misreading one another, so as to clear imaginative space for themselves” (5).

jactanciosamente: “Yo he traído a la poesía sudamericana el surmenage, la taquicardia (1926), el temblor, el pathos, el ‘terror al espacio’ (1927)” (*Poesía soñada* 51), y ya en “Geografía”, de *Poemas turistas*, agrega: “El mar me da el hombre, y la tierra, la mujer. Yo soy el buzo cabal de mi época. Mi lírica tiene, más que calidad estética, geografía, astronomía” (*Poesía soñada* 75). En este sentido, Abril no veía su trabajo creativo como derivativo o epigonal, sino como el traslado al español de la nueva estética que se desarrollaba en Europa, situándose él como un productor tan moderno como los vanguardistas que publicaban en francés o inglés. Es más, la influencia de Cendrars no solo aparece en el afán turístico abriliano, sino también en el gozo de la vida moderna. Veamos, por ejemplo, la primera estrofa de “Contrastes”, el tercer texto de los *19 Poèmes élastiques* de Cendrars (1919):

Les fenêtres de ma poésie sont grand’ouvertes sur les boulevards et dans ses vitrines
Brillant
Les pierreries de la lumière
Écoute les violons des limousines et les xylophones des linotypes
Le pocheur se lave dans l’essuie-main du ciel
Tout est taches de couleur
Et les chapeaux des femmes qui passent sont des comètes dans l’incendie du soir [...]
(84)

Al igual que en *Hollywood* de Abril, en estos versos de Cendrars aparecen los bulevares, las vitrinas, los colores, y, en los versos siguientes del poema, hasta un criminal en automóvil y la Torre Eiffel. Vale decir, la modernidad en pleno. En su lucha contra la “institución-arte” limeña, Abril diseñaba estrategias de modernización que lo ayudaran a destruir lo que veía como un mundo cultural caduco. En el marco de estas estrategias, la modernidad de Cendrars resultaba ser

una cuasi-exótica prueba de conocimiento global, de cosmopolitismo auténtico. Es en este sentido que, luego de tocar con sus versos los lugares más diversos (Turquía, Kioto, Oslo, el Polo Sur, Bolivia, México, Argentina, Chile, etc.), Abril dice: “Todas esas tierras meditativas y exóticas tienen para mí calidad de conserva. La piel de esas tierras la he gozado en las *cocottes* cosmopolitas de Europa, que llevan en sus cuerpos verdaderos países, mares, cielos y montañas” (“Geografía”, *Poesía soñada* 77).

Apuntado lo anterior, llama la atención que no haya señalamiento en el discurso cosmopolita de Abril del aporte precursor de Vicente Huidobro en el ámbito latinoamericano, quien, por poner un ejemplo, al llegar a Madrid en 1918 publica cuatro libros, entre ellos *Poemas Árticos*, donde se incluye su poema “Exprés”:

Una corona yo me haría

De todas las ciudades recorridas

Londres Madrid París

Roma Nápoles Zurich

Silban en los llanos

locomotoras cubiertas de algas

AQUÍ NADIE HE ENCONTRADO

De todos los ríos navegados

yo me haría un collar

El Amazonas El Sena

El Támesis El Rin

Cien embarcaciones sabias

Que han plegado las alas

Y mi canción de marinero huérfano
Diciendo adiós a las playas
Aspirar el aroma del Monte Rosa
Trenzar las canas errantes del Monte Blanco
Y sobre el Zenit del Monte Cenís
Encender en el sol muriente
El último cigarro
[...]
(*Selected Poetry* 46)

Entrando al terreno de la especulación, creo que una primera razón es el de las críticas de Huidobro al surrealismo. Otra explicación complementaria plausible para la omisión es que acaso Abril evita reclamar para sí la influencia del chileno porque prefiere adherirse a los actores vigentes de la nueva tradición europea en la que quiere insertarse: entre 1926 y 1927, los años de escritura de este libro mientras Abril está en Europa, Huidobro ya está de regreso en Chile.

Si bien se puede relativizar una posible crítica en términos bloomianos al trabajo de Abril, defendiendo su uso estratégico y ecléctico de lo moderno como herramienta auto-legitimadora en el contexto internacional y de combate en el contexto socio-cultural limeño, se debe señalar que pese a su limitada visión de la mujer, el mayor aporte de Xavier Abril a la literatura peruana del momento radica en su exploración desinhibida del sexo, la que aparece de manera más compleja en el último poemario incluido en *Hollywood, Prosas para una dama de Europa* (fechado en París, 1927), un breve conjunto que condensa de manera viva un intento que recorre todo *Hollywood*: el de responder performativamente a una pregunta retórica de Breton en

su primer manifiesto: “¿acaso lo esencial no es que seamos dueños de nosotros mismos, y, también, señores de las mujeres y del amor?” (30).⁹⁸

En *Bulevar* hay una primera instancia en que el amor parece asomar cuando el enunciador en primera persona habla de sus paseos por la calle Fortuny persiguiendo a Rosa durante el día y por la noche, padeciendo de insomnios, reflexionando sobre si está enamorado de ella o de la calle: “¿Es un amor con la calle, trasunto de mujer? Rosa no lo comprende tampoco, solamente se ríe como de cosa imposible, pero que en mí es verdadera, aunque sin sexo. He aquí la seguridad de Rosa, su dominio de hembra sobre lo absurdo” (“Fortuny”, *Poesía soñada* 86). Mientras el amor, como vemos, es propio de Rosa, una mujer más bien esquivada, ajena a los placeres sexuales, y cuyo nombre coincide con el de la flor que representa la belleza, en *Poemas turistas*, aparece la imagen del enunciador como un viajero/*bon vivant*: “Tomo el *cock-tail* en Champs Elysées. Mis amigos son poetas, banqueros y cineastas. De otra manera no podría soportar la vida urbana de a dólares y con pasajera mujer. / Mis amigas del mes de julio han sido egipcias [...] El médico se asombra de la manera como sana uno de su gonorrea. Yo siempre he creído que es un absurdo curarse de lo que nuevamente se va a tener” (*Poesía soñada* 79). Junto a esta bohemia venérea, el poemario despliega un catálogo de personajes femeninos: Odette, Lily, Betsa, Baty, Alicia, Madame Orsay, y otras mujeres sin nombre.

Mientras esto sucede en *Bulevar* y en *Poemas turistas*, en *Prosas para una dama de Europa*, acontece algo diferente. El conjunto está compuesto por solo tres textos en prosa (“Film

⁹⁸ *La rosa muerta* (1914) de Aurora Cáceres es el primer momento de expresión de un explícito erotismo femenino con relativa agencia en la literatura peruana. Es, sin embargo, un erotismo místico y fracasado (LaGreca 123-140), pues deriva en la desaparición del personaje principal, Laura, quien decide tener relaciones sexuales con su ginecólogo, a pesar de que estas le pueden causar la muerte. Un segundo momento fundacional lo representa la novela de José Diez Canseco *Duque* (1934), que retrata la atribulada exploración homoerótica de un joven personaje de la clase alta, Eduardo Crownchild Soto Menor, seducido por un hombre mayor, el padre de su novia (ver especialmente los capítulos 13 y 17).

contemporáneo”, “Presentación de Lily” y “Eclipse de Lily”) en los que el amor está ausente otra vez. Sin embargo, en *Prosas...* se construye una crítica oposición entre la feminidad utilitaria y la sexualidad liberada de Lily. En “Film contemporáneo”, el primer texto de la secuencia, aparece un retrato del lugar de la mujer en la sociedad capitalista asociado a su mecanizado rol en la fuerza de trabajo y asociado a un uso decadente de la tecnología. Así, la imagen del teléfono como un aparato lírico en sus inicios se contrasta con su rol perverso en la sociedad burguesa actual (“El teléfono moderno, cosmopolita, transatlántico, es una perfecta organización de trata de blancas”, 56), y, por supuesto, el mismo decadente teléfono timbrando es comparado con

una muchacha moderna de oficina, algo histérica, terrible, que cultiva la silueta vegetariana; que conoce los pecados de una manera burguesa, sana, por el cinema y por los libros de Guido da Verona; que no ha hecho nada con su novio porque una hermana suya fue despedida de su casa, y que es ahora una desgraciada llena de hijos con chupón, con la casa repleta de latas vacías de leche condensada. ¡Una aventura! (55-56).

La crítica al nuevo rol de la mujer en la sociedad y su sujeción a la moral burguesa resalta que las mujeres conocen el pecado solo por los libros y el cine, son secretarias y empleadas de oficina y forman parte de la tragedia colectiva que se multiplica ad infinitum en las oficinas de toda Europa cuando a las 5:30 pm “en París, en Francia, frente a Inglaterra, junto a Alemania, por el lado de miss Erika, todos han cumplido con su deber” (57). Frente a ese panorama de la sexualidad asociada al trabajo, los dos textos sobre Lily ofrecen una exploración admirada por el ejercicio del goce sexual de la prostituta.

“Presentación de Lily” se abre con una dedicatoria: “A mademoiselle Lily, a su vientre cosmopolita y viajero [...] A Lily, estas prosas nacidas de su piel geográfica, del goce pasajero

del sexo. Hoy, a madame Lily, solamente un minuto” (58). El enunciador empieza describiendo la antesala de su primer encuentro con Lily: el narrador en primera persona está caminando sin pensar por las calles, al borde de una locura propiciada por el arte surrealista: “Las exposiciones surrealistas de Joan Miró y de Francis Picabia me han limitado en línea de manicomio. Viajo intranquilo por mi locura hacia la noche. De mis pestañas salen moscas. Sale negro” (58). En estas circunstancias se encuentra con una hambrienta prostituta de zapatos rotos (“barata, cariñosa, algo bonita”), a quien lleva a su hotel, donde le da de comer y la aloja. Lily le lee al narrador ardorosamente a Lautréamont, a quien admira igual que a María Antonieta, “se pasa las horas del día en su tocador pintándose con *rouge* los pezones” (59) y se revela hija de un general. Está en las calles por propia elección, ha vivido en Argentina un tiempo, y no le gusta el *Orfeo* de Cocteau. Lily con sus veinticuatro años, finalmente, es “sueño inmediato después del goce, en filo de pestañas que se abren como flores al amanecer. Completo olvido de mí y de ella y de sus zapatos” (ibíd.). Este homenaje del narrador a la juventud, personalidad y agencia sexual de su amante, incluye la imaginación surrealista de su futuro. “Eclipse de Lily” la describe en 1955 como una mujer de sesenta años, vecina de André Gide, “aficionada por los perros y adolescentes [...] una mujer sentimental, religiosa, cínica”, que viaja al Brasil para montar a caballo. Allí una tribu amazónica la obliga a copular con un animal, lo que la rejuvenece:

Su sensualidad vieja, arrugada, su sexo Voronof, hace prodigios. En una tribu del sudoeste del Amazonas la obligan a que sea amante de un animalito negro, muy bello [...] Vuélvese bastante joven y agraciada [...] Regresa a París y propaga la noticia del éxito. Pone avisos en los periódicos. Organiza una especie de colonización. El Papa la excomulga. / Torna al Amazonas con viejas asmáticas del recuerdo del sexo y de la juventud [...]. (60)

Los miembros de la colonia de mujeres francesas del Amazonas envían fotos a sus maridos (“Hay un[a] en el que Lily está haciendo el amor con el animalito”, 60), quienes las exhiben en las galerías de París. La “alegría sensual” de las francesas hace que los animalitos mueran, al igual que las mujeres de la tribu, presas del histerismo y “entregadas a las serpientes más atroces de la selva” al perder a quienes también eran sus amantes. Este relato delirante, de juego humorístico, con el que Abril explora una serie de tabúes, cierra el último poemario, cronológicamente hablando, incluido en *Hollywood*.

A pesar de su búsqueda de la liberación sexual y la ruptura de tabúes a través del surrealismo, el alcance artístico de las *Prosas para una dama de Europa* de Abril es restringido. Lo delirante de la historia de Lily, por su esquematismo y brevedad, no llega a las luces grotescas y totalmente desatadas de *Les rouilles encagées* (traducido como *El vizconde Pajillero de los Cojones Blandos*, Tusquets) de Benjamin Péret o de *Le Con d'Irène* (*El coño de Irene*, Tusquets) de Louis Aragon. Más aún, en *Prosas para una dama de Europa* se traslucen las limitaciones de la perspectiva masculina de los surrealistas de la primera hora, estudiadas por Susan Rubin Suleiman en *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. En este sentido, Lily cumple el rol de objeto de las obsesiones del narrador, alter-ego de Abril, ella es “the imaginary faceless woman on whom the Surrealist male artist can project his fantasies—fantasies which then become externalized, transformed, elaborated into works, poems, stories, paintings, photographs” (24). Es a partir de su visita a la exposición de Miró y Picabia que el narrador está en el estado de locura en que conoce a Lily, y cae fascinado por ella, para luego desarrollar una iconografía y mitología surrealistas alrededor de su figura. La voz narrativa en este texto es la del surrealista que asume su posición de sujeto y despliega un stock de imágenes elaboradas desde un imaginario masculino y primitivista: un imaginario en que el cuerpo

femenino expuesto (Lily pintándose los pezones, Lily teniendo sexo con un animal amazónico) causa fascinación. Esta fascinación masculina del surrealismo por la mujer-otro se ve en las *Prosas* de Abril, como en *Nadja* de Breton, donde “a male narrator who says ‘I’ tells a story, fragmented and discontinued in its presentation (*récit*) and excruciatingly self-conscious in its mode of telling (*narration*); the story is about the narrator’s involvement with a woman, who by ‘normal’ societal standards is mad, and whose madness constitutes the chief fascination she holds for the narrator” (89-90). Ahora bien, mientras en Breton la obsesión por Nadja viene de “the spectacle of female ‘otherness’: madness, murderousness, lesbianism” (103), en Abril los términos de la otredad femenina son distintos: en un mundo de oficinistas infinitas, la peculiaridad de Lily viene de su libertad de goce, de su cosmopolitismo, de sus lecturas supuestamente inusuales para una mujer, de su mercantilización elegida del sexo.

En suma, en sus *Prosas para una dama de Europa*, escritas durante su primera estada en París, Xavier Abril explora el surrealismo uniendo los caminos de la locura y el goce sexual con un toque de primitivismo (que ya le habíamos visto en un par de poemas indigenistas y en su visión de Juan Devéscovi): es el regreso a Sudamérica y el contacto con lo salvaje amazónico lo que hace rejuvenecer a Lily. Por otra parte, en la primera sección de las *Prosas*, “Film contemporáneo” aparece también expresado otro de los tópicos preferidos del surrealismo: la crítica a la razón instrumental y al ordenamiento burgués del capitalismo, que Abril desarrolla a través de descripciones que funcionan como pequeñas escenas del guion de una película.⁹⁹

⁹⁹ En *La révolution surréaliste* 4 (1925), ya se habían publicado ataques furibundos contra el trabajo, que reseñaremos en el próximo capítulo al hablar de César Moro. Señalaremos aquí otro ejemplo de la visión surrealista contra el trabajo. Se trata de la respuesta de Tristan Tzara a una encuesta de 1928 sobre el papel de la influencia de los Estados Unidos en Europa que se publicó en la revista *Transition* (cabe señalar que Abril leía con avidez la revista, como que la reseñó en *Amauta*, y llegó a publicar en ella poemas en 1929). Dice Tzara: “I consider America responsible for that shame of our age: *the glorification of work*, that stupid ideology which has engendered the idea of *material progress*, the disdain of every utopia or poetry tending toward the perfection of the human soul, that sterility of the heart which, for a

Ahora bien, ¿en qué sentidos aparece lo cinematográfico en *Hollywood*? Lo cinemático de *Hollywood* está más en su textualidad de cortes y montaje de fragmentos, rapidez y visualidad, que en su abordaje directo del tema del cine que aparece pocas veces de manera explícita. Además de la crítica a la sociedad burguesa en “Film contemporáneo”, y de ocasionales menciones a Charles Chaplin,¹⁰⁰ en el breve texto que abre el libro, titulado “Notice”, Abril dice: “Los viajes modernos han de llevar a HOLLYWOOD (A Los Ángeles o a mi libro) para ver la pura imagen del mundo, la originaria imagen del mundo. Así las aventuras os arrastrarán al Polo a no ver nada sino blanco. El límite. El frío lineal del mundo que se pierde. El cinema del futuro y ya de los ciegos contemporáneos. A HOLLYWOOD o al POLO” (*Poesía soñada* 46). El paratexto es confuso, y por esto creo que caben dos interpretaciones de él.¹⁰¹

moment was able to let us glimpse a sympathetic method of sobriety, the reasoned and saleable catalogue of all spiritual richness, their shameless vulgarization and the brutal troubling of the mystery—which is their food and their earth. / I cannot help opposing those influences, still possible on the soil of our putrefaction, with the omnipotence of the spirit, its dictatorship, the most violent lunge forward, the idea, and the most creative of actions—idleness”. (*Transition* 13 (1928): 252-253). Para un análisis detallado e interesante, y sin embargo muy discutible, del papel de *Transition* y el contexto de las *small magazines* en Abril y Westphalen, ver Rebaza Soruluz 2017: 31-75.

¹⁰⁰ En el número 6 de la revista que su hermano Pablo dirigía en Madrid, *Bolívar*, y en la que Xavier Abril publicaba asiduamente, el 15 de abril de 1930 se lee el siguiente suelto grande: “Todas las pantallas del mundo hablan inglés. ¡Españoles, a defenderse! BOLÍVAR hace un llamamiento a los pueblos de la raza. Es necesario imponer nuestro idioma y nuestras costumbres, imprimirlos en libros de celuloide. El cinema es el más formidable instrumento de ataque que utiliza el imperialismo yanqui” (16). En *Amauta* 20 (enero de 1929), Abril había publicado su “Radiografía de Chaplin” (73-76), un texto compuesto de 37 breves fragmentos, en los que el arte de Chaplin se opone al cine industrial hollywoodense. El último dice “Chaplin inaugura LA NUEVA HUMANIDAD”. El primero, “La realidad de Charles Chaplin, pertenece a todos menos a él. Cada aventura de Chaplin es una pérdida de su realidad. *Esta es la creación pura, suprarrealista, teniendo en cuenta el escape de los sueños*” (énfasis mío). La continuación de este texto se publica en *Amauta* 28 (1930). Recuérdese que en *Amauta* el propio Mariátegui publica su “Esquema de una interpretación de Chaplin” y, especialmente, la defensa que hicieron los surrealistas franceses del artista inglés en su manifiesto “Hands off Love” en *La révolution surréaliste* 9-10 (6), publicado también en inglés en *Transition* 6 (septiembre de 1927: 155-165). Era un texto de apoyo a Chaplin en el contexto de sus problemas públicos por el juicio de divorcio con Lita Gray.

¹⁰¹ Este lenguaje oscuro se ve también en “Cinemático” (*Poemas turistas*), donde Abril dice: “Cinema. Conciencia de lo que no vimos. Eso que a veces dobla por nuestros ojos, por la radio de la foto hacia Los Ángeles./ Todo va a Nueva York y por sus calles. El lente de la vida toma todos los pies. / Se mueven los

Una, la de Carlos López Degregori, que lee las alusiones a Hollywood de manera positiva: “‘Notice’ revela el valor que Abril le confiere a Hollywood como espacio de luz y vitalidad en oposición al frío polar. Estamos, pues, ante dos espacios que enfrentan la vida y la muerte, el movimiento y la rapidez frente a la quietud” (58). Mi lectura es un poco más escéptica. En “Notice” la paradójica frase “El cinema del futuro y ya de los ciegos contemporáneos” encierra tanto una celebración del cine como medio potencial para llegar a la videncia de la vida plena, como, a la vez, una denuncia de la vida acrítica en la sociedad moderna, representada en el consumo de los productos en serie de la industria norteamericana: Hollywood puede ser tanto el espacio de la luz, de la nueva belleza, como una productora de imágenes enlatadas que conducen a la sociedad contemporánea a la ceguera, a la pantalla en blanco absoluto representada por el polo. El presente de la sociedad burguesa contemporánea es la inconsciencia de su instrumentalización y mecanización, y a esta imposibilidad de ver, es decir, de vivir plenamente, Abril le opone como alternativa el cinema surrealista, un arte y una poesía cinemáticos en el sentido de creadores de imágenes asociadas al sueño. Esta propuesta aparece mejor expresada en su manifiesto surrealista “Estética del sentido en la crítica nueva” al que regresamos nuevamente. Es basándose en este último texto que Melanie Nicholson afirma que “Abril’s approach to literary surrealism is unique in its explicit ties to the cinema of his era, which takes shape in his work as a metaphorical view of life as a ‘dream-film’” (84). Veamos el texto de Abril:

El cine —como el examen freudiano— es la constatación de nuestro movimiento interior.

Ningún arte [...] ha expresado como el cinema ese angustioso movimiento de la historia

rieles. Es el último secreto del viaje [...]” (73).

en nuestro siglo [...] Cinema, línea y luz: sueño [...] El cinema es el eco de la velocidad, del movimiento, o mejor, la plástica veloz [...]. El cinema [...] cuenta para la creación con formas geométricas, tangibles, que viven en los cuerpos de la naturaleza en primera dimensión de línea y de color. Solamente la elaboración sexual del subconsciente es superior en polifacetismo a esas formas. Y esto, por su sentido etéreo, vago, perdido, inestable de sueño. Los más nuevos, los *surréalistes*, queremos un cinema del sueño. Para ello hace falta una vida del sueño. Una cultura del sueño. (52)

Según nota Chrystian Zegarra, esta declaración muestra que para Abril “[e]l ecrán se convierte, de esta manera, en un espacio en el cual el flujo de la subconciencia se manifiesta de manera privilegiada” (“Panorama de la repercusión del cinema” 53), mientras que una observación de Yazmín López Lenci complementa esa idea: el cine para Abril es la “prueba más evidente de la interpretación del movimiento interior en la historia” (103). La propuesta de este manifiesto surrealista abrileano y de su libro *Hollywood* termina siendo una demanda de un cinema del sueño y una cultura del sueño, es decir, el reclamo de la vida bajo una moral surrealista.

Teniendo en cuenta como marco esta propuesta, como dice Américo Mudarra, *Hollywood* de Abril no sería solamente reflejo de cosmopolitismo, o más precisamente del viaje exterior de un cosmopolita, sino más bien la crónica de un viaje interior, en que las metáforas dan cuenta de ese espacio subjetivo, espiritual, fisiológico y ético, que trata de aprehender el inconsciente y que tiene libertad total de crítica: “Xavier Abril reconfigura la metáfora del viaje en su poesía el espacio también es espiritual e involucra toda la existencia humana y la vida en sociedad” (47). Esta coincidencia de un viaje exterior cosmopolita y un viaje interior le permite al yo poético, continúa Mudarra, evitar las convenciones del lenguaje, los géneros literarios y las expectativas

sociales, relativizando la moralidad burguesa y poniendo de manifiesto su artificialidad, su caducidad, y su incapacidad para incorporar la vida corporal y natural en su seno.

2.7. Pequeño crimen burgués (1929-1931) o *El autómata*

Luego de escribir todos los textos que forman parte de *Hollywood* (fechados entre 1923 y 1927) y buena parte de los que forman *Difícil trabajo*, y después de participar en la exposición de dibujos y poemas con Devéscovi en París y Madrid, Abril regresa al Perú en 1928. En Lima publica en *Amauta* su ensayo sobre el surrealismo “Estética del sentido en la crítica nueva” que hemos analizado desde distintos ángulos, y en el que toca, entre otros, el tema de la crítica a la sociedad capitalista. Pasa dos años en el Perú y justo antes de viajar nuevamente a España, a principios de 1930, escribe un nuevo texto importante que habla del Surrealismo, aunque lo publica recién a su llegada a Madrid, en el número 12 de *Bolívar* (15 de julio de 1930).¹⁰² El texto empieza con una aclaración: no es ya válido usar la palabra “vanguardia”, pues este término ha sido reemplazado por “revolución”. Pero lo más importante es la forma en que Abril insiste en ampararse en el surrealismo en tanto lo declara auténticamente revolucionario. Al hacerlo, el poeta esboza un particular estado de la cuestión de la cultura y la sociedad, y ofrece una personalísima solución surrealista para él, por lo que voy a citar un largo fragmento de este cuasi-manifiesto:

[...] la nueva poética no tiene un público nuevo entre nosotros, su público que sea creación de su mecánica. Cuando en la naturaleza principien a precisarse los nuevos paisajes *surréalistes*—como los hubo clásicos y románticos—va a ser terrible por la falta del hombre subconsciente en el paisaje. Esa vez va a ser el paisaje anterior al hombre. Lo

¹⁰² El texto lleva una nota que lo describe así: “Introducción a un recital o más propiamente a una lectura de poemas nuevos frustrada por la censura eclesiástica del arzobispo de Lima en sus dominios de la Sociedad ‘Entre Nous’” (6).

que hay ahora son autómatas de la realidad burguesa. Donde se pone el ojo se da uno con estos autómatas. Ya en la organización capitalista: en los bancos, clubs, hoteles, teatros, asilos o prostíbulos. La burguesía y sus vicios han tornado a sus seres en autómatas de la especie. El orden maquinístico está también en manos de autómatas. Y éstos son santos o criminales. El verdadero panorama de la cultura burguesa—agónica—es terrible. De esta agonía ha nacido y se ha salvado una clase, que es el *surréalisme*; una clase, y no simple y solamente una escuela literaria como creen algunos confusionistas anárquicos. Yo creo que al realismo burgués tendrá que sobrevenir el mundo, la cultura del subconsciente, lo que ya es ahora una anunciación con el *surréalisme* [... A] la lógica de la cultura burguesa y cartesiana, ha sucedido el disparate, el caos: de este caos—hoy *surréalisme*—está naciendo un nuevo cuerpo humano y maravilloso. Le está naciendo al mundo su verdadero cuerpo. La burguesía trajo el esqueleto con su psicología espiritista; el psicoanálisis revolucionario ha revelado la *libido*. (“Palabras para asegurar una posición dudosa”, 6)

Este texto reúne las preocupaciones sobre la sociedad moderna burguesa que Abril trató en sus libros de poesía, como hemos visto en la sección anterior. La sociedad capitalista se describe como desbordada por autómatas dedicados a trabajar en cada uno de sus rincones. Reconoce el autor, sí, que hay una nueva poética que corresponde a los tiempos nuevos, pero afirma que no existe un público capaz de apreciarla. Frente a esta situación desesperada Abril propone al surrealismo como una “clase”, una cultura del subconsciente, y una libido revelada por el psicoanálisis. Si bien la idea de una cultura del inconsciente figuraba ya en sus últimos textos poéticos (ligada por ejemplo al cine), es la concepción del surrealismo como una “clase” junto al proletariado o la burguesía, la más llamativa y extraña, por anti doctrinaria: se deduce de lo dicho

por Abril que quienes conformarían dicha clase en el futuro serían los creadores surrealistas y el nuevo público surrealista, quienes vivirían en una cultura en la que el sueño, el mundo interior y el goce sexual reemplazarían al trabajo esclavizante y al robotizante modo de vida burgués. Si bien Abril precisa luego que lo que se necesita es el triunfo de una sociedad comunista en la que se reivindique la alegría y la vida en contra de la muerte y putrefacción propias de la sociedad burguesa (7), en su uso ligero de la palabra “clase” vis-à-vis el deseo de una sociedad comunista se ven las tensiones de un artista en proceso de definición ideológica.

Este cuasi-manifiesto contiene la semilla de las ideas sobre el surrealismo desarrolladas en una novela corta que Abril empieza a escribir en 1929 y termina a principios de 1931.¹⁰³ Se trata de una serie de breves estampas presentadas con un orden causal tenue que titula *Pequeño crimen burgués*, pero de la cual se publica solo un fragmento en la época: se trata de sus últimos textos surrealistas antes de girar completamente a la defensa de una literatura de propaganda comunista, y su textualidad refleja el proceso ideológico contradictorio por el que Abril pasaba. Con los años la *novella* cambiaría de nombre por *El autómata*.¹⁰⁴

¹⁰³ En carta del 28 de febrero de 1931 se lo dice a EAW añadiendo que piensa publicarla en Ediciones Cenit, la misma editorial con la que César Vallejo, quien estaba en Madrid entonces, publicará ese año su novela *El Tungsteno* (en la colección “La Novela Proletaria”). Vallejo publicaría algunas traducciones con ellos, y años después una autora peruana hoy olvidada, Rosa Arciniega, publicaría en la misma casa editora tres libros, uno de ellos titulado *Vidas de celuloide: La novela de Hollywood* (1934).

¹⁰⁴ Cuando *Hollywood* se publica en febrero de 1931, Abril ya había elegido la literatura revolucionaria como su camino. En el último de los cuatro paratextos que enmarcan el libro (“Notice”, “Aclaración y Esperanza”, “Autobiografía o Invención” y “Posbiografía o Constatación presente”), Abril dice: “ya pasado la etapa de la desesperación suprarrealista. He nacido revolucionario. Pero sólo ahora estoy ordenando mi sentido político dentro del marxismo” (*Poesía soñada* 53). Podemos rastrear el desenvolvimiento ideológico de Abril gracias a las cartas de éste en la Colección Westphalen del Getty Research Institute, a las de Westphalen que fueron publicadas por Lefort y a otras inéditas a las que he tenido acceso gracias a María Luz Canosa Ortega. 1931 es un año clave en la evolución política de Abril, quien a pesar de ser claramente de izquierda por varios años, muerto Mariátegui, repentinamente sufre un cambio brusco: mientras el 14 de junio de 1931 le reafirma en una carta a Westphalen escrita en Madrid su poética de vanguardia, ligada al surrealismo (“Yo creo que en *Taquicardia* (1926) expongo los valores de mi poesía, los sentimientos inalterables de la poesía de todos los tiempos”), el 25 de junio le sugiere que se una al Partido Comunista, y apenas un mes y medio después haberse reafirmado vanguardista, en

La versión que se conoce hoy como *El autómata* nace como la conjugación del examen del inconsciente y la locura con la denuncia de la sociedad burguesa. Se trata de una narración de lenguaje surrealista de ocho capítulos (que abarcan once viñetas) publicada por primera vez como conjunto en 1994 como parte de una edición de narraciones vanguardistas peruanas.¹⁰⁵ La pequeña historia editorial de *El autómata* podría ser poco relevante si no fuese porque al morir Abril dejó entre sus papeles una nueva versión mecanografiada de la *nouvelle* que cuenta con dos secciones inéditas, las que precisan el sentido del texto, y que, de acuerdo con el colofón escrito por Abril, forman parte del texto original de 1929-1930.¹⁰⁶

nueva carta del 31 de julio de 1931 anuncia: “Haré una poesía que exprese el movimiento de la lucha de clases en la humanidad. El plan ha gustado mucho entre los camaradas del Partido. Yo tengo grandes esperanzas de poder realizar bien esta obra que será la inauguración de una etapa proletaria en mi literatura. Todo lo anterior me parece ya muy pequeño ante las líneas del nuevo poema que pienso. La lucha de clases se realiza en las calles del mundo. Las calles son la historia de la lucha de clases. Y debo dar en el poema el movimiento dialéctico de la lucha [...] Dejo la ‘otra’ literatura psíquica y profunda por el realismo revolucionario de que hablaba José Carlos Mariátegui” (énfasis en el original). Un mes después, el 30 de agosto de 1931, Abril explica que él se decanta por la que llama poesía épica, y la distingue de la lírica: “[...] la historia de la poesía lírica es la historia espiritual de la burguesía. Todos los grandes poetas líricos expresan los sentimientos de su clase: la burguesía. Sustentar lo contrario es incurrir en un juicio superficial, antihistórico, individualista. La Épica revolucionaria no tiene en cuenta sino a la masa proletaria [...] En la época actual la lírica refleja como en ninguna la decadencia de la sociedad que la produce. En cambio, en Rusia la épica está interesada en el plan social, económico y político del Estado revolucionario. La poesía lírica solamente está interesada en expresar una descomposición por medio del análisis personal, psíquico, subjetivo y oscuramente metafísico. Para mí el fenómeno de la poesía no puede ser extraño al orden social, cualquiera que sea éste” (cartas en el Archivo Westphalen del Instituto Getty).

¹⁰⁵ El primer fragmento conocido, “Lucha y pérdida del mundo”, se publica en *Bolívar* 13 (1930). Otros tres fragmentos, “El silencio”, “Origen y presencia del hombre” y “Metamorfosis de Sergio” aparecen más de cuarenta años después en *Creación & Crítica* 9-10 (1971), un número en homenaje a Abril. Estos tres últimos capítulos son escogidos del manuscrito de 8 capítulos de *El autómata* que Abril le entrega a Silva Santisteban ese mismo año. El contenido de este original es luego reproducido por Kishimoto en 1994 y por Valenzuela en 2008. Valenzuela dice que su edición se basa en “el texto del manuscrito mecanografiado por Ricardo Silva-Santisteban en 1971 del original que le entregó Xavier Abril. Este texto, de cuarentidós hojas, empastadas en percalina roja de 18 x 25.5 cm., contiene algunas correcciones manuscritas del transcriptor” (Abril, *El autómata y otros relatos* 161). Las versiones de 1993 y 2008 tienen el mismo contenido.

¹⁰⁶ Tuve acceso a los originales de estos fragmentos, que aquí se presentan por primera vez en español, gracias a la generosidad de María Luz Canosa Ortega en Montevideo. El original no está fechado, pero

Basándose en la versión conocida hasta ahora, tres críticos han hecho las propuestas más interesantes sobre la novela: Valenzuela, Elguera (2009 y especialmente 2013) y Chueca. En el texto de introducción a su edición, Valenzuela propone que Abril “convierte su discurso en un mecanismo crítico del sistema capitalista utilizando como paradigma uno de sus más representativos objetos: el del autómeta, símbolo del progreso y del desarrollo técnico burgueses” (17). El crítico nota acertadamente, refiriéndose a Lauer 2003, “lo inconveniente de ciertas lecturas que creen ver en el personaje de Abril, Sergio, a un autómeta verdadero, a una máquina que en el proceso del relato es humanizada” (17). Efectivamente, lo que realmente quiere criticar Abril en su novela surrealista no son las máquinas modernizadoras, sino los vicios burgueses de “hombres saturados de soledad, de desamor; de víctimas aniquiladas por la ansiedad, por el alcohol, por la vanidad, excrecencias de un sistema individualista” (Valenzuela 17).

Valenzuela ha descrito acertadamente el estilo de la novela como anti realista, ya que su discursividad

está escrito a máquina con correcciones a mano del autor y algunas notas manuscritas de Canosa. El conjunto tiene 68 páginas numeradas, un espacio vacío para el prólogo de Manuel Manrique de Lara, un índice y un colofón del autor, el cual denota el plan que tenía Abril de reeditar *El autómeta* junto a sus prosas de “Taquicardia” (ver apéndice). Recuérdese que en sus últimos años de vida en Uruguay Abril publicó sus libros *La rosa escrita* (1987) y *Declaración en nuestros días* (1988), y además tenía otros proyectos de edición para sus libros de juventud, entre ellos *El Autómeta*. A su muerte en 1990 Canosa publicó póstumamente *Poesía inédita (1921-1976)* (1994), donde la editora incluye una completa y muy útil “Noticia bio-bibliográfica de Xavier Abril”. En la nota 2 de este texto (Abril, *Poesía soñada* 263), Canosa hace pública la existencia del manuscrito y anuncia su traducción al francés, que efectivamente se dio, aunque no ha circulado en el Perú (véase Abril, *L'Automate. Petit crime bourgeois*): “Actualmente, el ex agregado cultural de la embajada de Francia en Uruguay, Sr. Daniel Lefort, está realizando la traducción al francés de este libro que le entregué en 1992 con la intención de que sea publicado en Francia en la revista *Pleine-Marge* que se especializa –sobre todo– en rescatar figuras del *surrealisme* americano y europeo que han sido desconocidas u olvidadas” (Abril, *Poesía soñada* 263). La otra variante inédita de *El autómeta* que manejo es una versión parcial del segundo fragmento del capítulo “La muerte del autómeta” en el Archivo Westphalen del Instituto Getty. Las citas que hago vienen de la edición de 2008.

renuncia a la causalidad como dispositivo generador de sentido, para centrarse en la concatenación de imágenes sucesivas, en busca de la creación de un estado interior poblado de fantasmas, temores, inconsistencias, absurdos y vacíos. Este es el procedimiento más recurrente en Abril a lo largo de *El autómata* y el que lo filia con la libérrima manera de los surrealistas que, a través de la escritura automática, buscaban independizarse de cualquier tipo de represión (22).

La filiación surrealista de la novela es efectivamente, en parte, estilística: el texto tiene, a diferencia de muchos de sus fallidos poemas de épocas anteriores, momentos poéticos de gran belleza, como el capítulo “Silencio”, en que se describe la atmósfera de la habitación en el manicomio de un Sergio inconsciente a través de los objetos que lo rodean y especialmente de las partes de su cuerpo. Sergio, el personaje principal de la novela, es un joven loco que tiene un padre alcohólico y cuya relación es uno de los ejes de la ficción. Lo que Chueca ha señalado adecuadamente es el peso que le corresponde a cada uno de los personajes en la crítica social de la novela: Sergio no es un autómata de la sociedad burguesa en los mismos términos que su padre,¹⁰⁷ éste sí consecuencia directa de la decadente vida cotidiana del mundo capitalista (un solitario “idiota”, “un derrotado de la especie”, un “imbécil” de “corazón tarado”, con una amante monstruosa (Abril, *El autómata y otros relatos* 35-36). Más bien Sergio, como ha notado también Katharina Niemeyer, ha sido convertido a la fuerza en autómata a causa de su locura, por los mecanismos de control que la sociedad ejerce sobre él, con sus inyecciones e internamientos en camas de manicomios. Finalmente, es la tesis de Elguera (2013) el estudio más detenido y sugerente realizado hasta el momento sobre la novela. Elguera ha propuesto que en *El Autómata* fluctúan por un lado la denuncia de las consecuencias mortíferas de la vida del ser

¹⁰⁷ Como lo ven Elguera en “*El autómata: la mirada surrealista*” y Valenzuela (15, 24).

humano convertido en un engranaje social (expresadas en lo que llama estilo mortuorio y analizadas por él en los capítulos “Sueño” y “Silencio” de la novela), y, por otro lado, un llamado a una respuesta vital y utópica ante el problema, que se encarna en la voz del narrador.

A pesar de los avances complementarios de los críticos mencionados para explicar la novela, todavía no se ha enfatizado cómo –a diferencia de su retrato del mundo de las oficinas en “Film contemporáneo”– este relato de Xavier Abril denuncia una vida humana ajena al mundo interior y propone una “cultura del subconsciente” para combatir a los autómatas de la vida burguesa, de acuerdo con su manifiesto “Palabras para asegurar una posición dudosa” y sus ideas sobre una “clase surrealista”. *El autómata* no se enfoca prioritariamente en el utilitarismo del ser humano por su condición de engranaje en un sistema de explotación laboral, ni propone una utopía comunista como solución. En esta novela no aparece la denuncia de la mecanización y explotación del trabajador en los centros urbanos, que sí se puede ver, por ejemplo, en *Metrópolis* de Fritz Lang,¹⁰⁸ sino que critica una vida ajena a la exploración del inconsciente, exaltando los caminos de la locura, y estableciendo así un contacto con la *Nadja* de Breton. Y este sentido, que ha aparecido esquivo a la crítica por el lenguaje opaco de la novela, queda más

¹⁰⁸ Katharina Niemeyer ha señalado que el intertexto principal de *El autómata* es *Nadja* (245). En 363-366 Niemeyer repasa las características de la novela de Abril, y apunta que “el manicomio, que en *Nadja* aparece como objeto de una larga crítica (perfectamente lógica y racional) por su falta de eficacia terapéutica en la novela, en la novela de Abril resulta instrumento y cifra de poder y violencia que la sociedad vierte contra los que no se atienen del todo a sus normas” (365). En cuanto a la película de Lang, el film se estrenó tanto en España (1927) como en Perú (1929), por lo que Abril lo pudo ver en cualquiera de los dos lugares. De hecho, sobre esta película se publicaron dos reseñas importantes en Lima: una bastante negativa de María Wiese en *Amauta* 29 (1929): 99-100, y otra positiva de Estuardo Núñez, “Fritz Lang.-*Metrópolis*.-Film U.F.A.” en *Mercurio* peruano 19.131-132 (julio-agosto de 1929): 430. En España la reseña más importante la hizo Luis Buñuel, también con una crítica de fondo sobre la propuesta social del director (“*Metrópolis*”, *La Gaceta literaria* 9, 1 de mayo de 1927, 6). En el mismo número de esta revista Abril publica “La llegada a Europa”, una breve crónica lírica de su paso por La Coruña antes de seguir camino hacia Madrid (5).

claro aún cuando se analiza el lugar de los fragmentos inéditos del texto. Son los caminos peligrosos de la vida exaltada, los de la exploración de la locura, los de la verdadera revolución.

La novela en sus ocho capítulos previamente conocidos sigue la siguiente secuencia: En el primer capítulo, “El padre y el hijo loco”, se presenta a un padre alcohólico comiendo en un restaurante como “un autómata de la especie, del inconsciente” (22), y asociado a dos elementos que en la obra abriliana simbolizan a estos autómatas, el olvido y el esqueleto, el primero como actitud mental y el otro como imagen de los que creen que viven cuando en realidad solo sobreviven. Su relación con su hijo loco, como se plantea en la segunda estampa de este capítulo, es problemática: el padre imagina a su hijo sobre la mesa entre el vino, la comida y sus puros, sin saber qué hacer. El narrador, en tercera persona, denuncia el desinterés del padre por conocer qué pasa por la cabeza de su hijo, quien solo aparece ante él entre sueños o en visiones alcohólicas. El segundo capítulo, “El sueño” es una exploración en el dolor físico de Sergio, ya encerrado en el manicomio: tiene un ataque, convulsiona, lo atan, grita, le ponen inyecciones, se desmaya, salta, suda. El narrador, ilustrando la crítica al uso de la fuerza contra los locos y justificando el título original de la novela, apunta: “tal era el cuadro, el crimen” (38). El pequeño crimen burgués es entonces encerrar y olvidar a Sergio, ocultar e ignorar la locura. En este capítulo se da el único momento en que Sergio tiene voz (con excepción de los fragmentos inéditos). Sergio se ha obsesionado entre sueños con una mosca y se dice a sí mismo, identificándose con ella: “Mal olor. Descomposición. Pesa mi cadáver. Para esto ha de morirse una” (38). A pesar de la desesperación y la pérdida de la conciencia, el narrador dice que dentro de sí Sergio “clama por una atmósfera más viva, más clara, suave, lenta, óptica, dichosa” (39). A merced de la enfermedad e ignorado por su padre, se anuncia su muerte, y enseguida se agrega: “La muerte le ha sorprendido el pene erecto y un testículo” (40). El deseo sexual aparece así directo desde el

inconsciente en momentos en que ya solo queda de él un cuerpo. Luego de un episodio de silencio total, el cuarto capítulo “Origen y presencia del hombre” es un momento clave de la novela: se empieza contrastando los orígenes del ser humano con el presente de olvidos: “El haber vivido y el estar muerto” (44). Al hablar del hombre moderno, se lo describe como “[a]justado a severas ordenanzas, de tipo urbano, a la luz de los faros, en las calles eróticas, el esqueleto del hombre paga sus gabelas” (44). Al control social se le opone la videncia primitiva: el fuego de la vida verdadera está “en el socavón de las córneas”, donde se agita “la llama que es una voz, tal vez la última palabra en la cueva de los ojos”, la que terriblemente se apaga cada vez más en la vida diaria (44). Ante esta situación calificada de terrible, el narrador comienza a dirigirse al lector:

¿Quién ha robado el grito del hombre, sacándolo desde la laringe con baba y encías? Esto mismo ignóralo el ser en su silencio de huesos dolidos. Pero alguna mano o viento de mano dispone esta postración tenaz, martirizada. Por nada de este mundo me daré a ese desgarramiento casi oculto entre las venas del ojo izquierdo, sombreado, dilatado.

Guardaré distancia de roedor –erización patética– con el mundo animado. (45)

Este capítulo, de prosa más dura que los previos, expone que aunque el ser humano “en su silencio de huesos dolidos” no lo sepa, hay una intencionalidad detrás del “robo del grito del hombre”. Detrás de la vida ciega, de esqueleto y olvido, hay una mano martirizadora (el orden social), a la que hay que hacerle frente, viviendo al límite. Luego de este momento reaparece Sergio quien está “muerto mas no como todos los hombres” (47). Con una prosa en que las certidumbres se borran, el narrador recupera el lirismo para expresar cómo Sergio rehúsa ser asido por el tiempo, por la vida o la muerte: “Vivo o muerto, cuerpo o nada, él escancia fulgores: roturas de brisas. / Es el olvido del sueño en el mundo” (47).

El siguiente capítulo, “Lucha y pérdida del mundo” incluye una larga exposición de fuerzas en una especie de combate mítico que ocurre en la consciencia de Sergio y del ser humano. De esta batalla de fuerzas en conflicto expresadas con un discurso desatado por cuatro páginas, resurge Sergio con una “memoria de la luz, angustiada memoria [...con] los ojos opacos de un mundo muerto, pero insistente, profundo callejero. El mundo de todos los hombres. Porque esto es lo terrible además de la muerte, sentir que el ser vive, transita, dobla una esquina y goza” (52-3). Como ha notado Elguera, la implicancia de esta última línea es que tan terrible como la muerte es creer *falsamente* que se vive y goza (“Xavier Abril, novelista disolvente y germinal” 204). A esta explosión mítica le sigue una advertencia del narrador, de dicción profética, pero de mensaje liberador, de llamado al goce: “Tenedle miedo a esa forma de ojos que arrastra el fuego; horror a la ceniza que es la continuidad. Toda la vida habréis de arder en deseos. Si no os apagáis, cochinos, la muerte gritará en vuestros cuerpos [...] Elegid” (53). El capítulo termina con un Sergio en cama, no se sabe si vivo o muerto, pero a pesar de su cuerpo vacío allegado a su estado actual por haber elegido vivir al límite, en lucha permanente consigo mismo, en un buscado estado de crisis que terminó en locura castigada. Valenzuela ha resumido el recorrido de las dos partes del sexto capítulo, “Muerte del autómatas”, como un intento de describir “un estado de muerte a través del olvido, la disfuncionalidad, el vacío, lo desconocido y lo vegetal”, que desemboca en la descripción de “Sergio en el instante de la muerte, inmóvil en el horror del asalto de esta”, cerrándose el capítulo “con una visita a la ‘zona del olvido’”, el espacio de la muerte (18-19).

El capítulo séptimo, “Metamorfosis de Sergio”, empieza como una interpelación a los lectores: no se pregunten sobre qué le pasó a Sergio, se advierte, no escarben tratando de encontrarle una lógica, ni menos aun sumergiéndose en su mundo, tratando de comprenderlo en

sus propios términos, porque hacerlo acarrea peligros. La advertencia se da anticipando pistas al contenido del siguiente capítulo (“épica de horrible efigie”, “mártires al fuego vivo”), el texto inédito que reordena el significado de la novela:

¿En qué forma o gas imperceptible de cortina menos que soñada en época de horrible efigie, Sergio aparece, se pierde o yace? [...] ¿En qué mundo ignoto? ¿Queréis saberlo? [...] Golpead en la corriente de los mártires al fuego vivo. Sin piedad [...] Habéis perdido hondos silencios en climas de martirio. Mejor no auscultéis el vacío de Sergio [...] Cuidaos de las corrientes bandoleras que se ocultan en sus ojos: rayos voraces, devastadores. [...] Retroceded ante este cuadro, si no queréis perder la vida como Sergio la perdió viéndola, como hay que perderla, viéndola. No os escondáis [...] Habéis perdido miserablemente. No habéis vivido, ni habéis tampoco muerto. (61)

Como se ve, el narrador juega con las expectativas de comprensión de su relato por un público que a pesar de sus intentos todavía no entiende bien lo que está leyendo. El lector en consecuencia es advertido de los peligros de la videncia, de la verdadera vida, que puede potencialmente terminar en la muerte. Por otra parte, la metamorfosis de Sergio aludida en el título tiene que ver con la segunda parte de este capítulo, en que Sergio aparece transformándose en un fondo marino de imágenes hermosas. El narrador se dirige al lector otra vez y le dice, refiriéndose ya no a Sergio sino a cualquier ser querido que haya pasado por una crisis mental o personal profunda, que: “Ninguna cobardía os incite al desahucio por el temor de las transformaciones o sorpresas humanas [...] No abandonar –una vez encontrada la latitud perdida– el destino de quien sufre en ínsulas de líquenes sumergidas” (63). A este llamado a no encerrar en manicomios a los seres queridos con crisis mentales, le siguen más lecciones de un narrador que conoce los términos de la locura. Esta vez continúa refiriéndose a cómo vivir una

vida plena, cómo ser parte de esa “clase surrealista” de la que hablaba Abril en sus “Palabras para asegurar una posición dudosa”, arribando al momento culminante de la novela:

No dejar el moho sepultador que oficie en la voluntad del hombre [...] Abrir playas a todos vuestros goces. Surcar auroras [...] Dad de sí hasta horizontes probables; que en esta situación conquistada nos sea dado el trabajo de ver cómo quedan el mundo y los hombres en lucha. / Si este no es el punto de arribada nos habremos equivocado en la tierra. Estaremos en la misma circunstancia que Sergio, errático, sin saberlo. Vedlo con las lupas; seguidlo aún más con vuestros huesos. Pero todo esto sostenido, con lenta y saturada humanidad. / Lo tenéis aquí en este claro metal que parece ojo sin amor. No os asustéis de su condición [...] ¿Sabéis su posición? Buscadlo. (64-5)

El narrador ha tratado de crear performáticamente a su público surrealista, de convencerlo de las bondades de liberarse a los placeres, lo cual dará la posibilidad de ver a “los hombres en lucha”. La orden, que suena a voz de profeta, ha dicho “Buscad”, y estas instrucciones a sus lectores de bucear dentro de uno mismo siguiendo el peligroso ejemplo de Sergio, incluso si este camino es confuso, se dan de la mano de una revelación. A continuación el narrador cambia a primera persona y narra cómo él mismo se hace uno con Sergio:

Todo él –Sergio– va siendo mi intimidad. Una nueva vida en la que todo se abre de naturaleza, de persona, de encanto. / ¿Soy yo mismo Sergio, acaso en otro tiempo pasado o por venir? No es esta autopregunta debida a crisis lógica y meditada, sino más bien a repentina urgencia sin pecho de aire, de contacto íntimo. Sin embargo, esto me ofusca y obscurece hasta época sin nombre y sin hombre. [...] En otro momento, sin ideas excesivas sobre la vida y lo que ocurre en el mundo. [...] Como olvido flotante de corcho

en una total filtración al fondo de no se sabe qué presidio designado en el azar de la sangre, o en la lucha de los ojos despavoridos. (65)

Vemos cómo el instante culminante de la novela constituye lo que Walter Benjamin llama un momento de iluminación profana: la metamorfosis de Sergio alcanza al lector y al narrador creando un momento de iluminación, como la caracteriza Benjamin, no religiosa sino materialista y de inspiración antropológica (“Surrealism. The Last snapshot” 209). La iluminación profana abrileana aparece encarnada en la locura y en su ejemplo: para vencer los mandatos sociales y vivir auténticamente, uno debe estar dispuesto a buscar la continua autodepuración, un estado de exaltada crisis permanente, lo que Benjamin describe como una dialéctica de la ebriedad (“dialectics of intoxication” 210).

Ahora bien, el capítulo termina en plena iluminación profana, cuando el narrador habla de un “presidio designado en el azar de la sangre, o en la lucha de los ojos despavoridos”, espacio al que arribaría gracias a la videncia. Este lugar está ausente en las ediciones disponibles de *El autómata*, que pasan directamente del momento culminante de la novela al capítulo final titulado “La ciudad y el manicomio”: en este último reaparece un Sergio cuasi-lobotomizado, quien se reincorpora en la vida urbana luego de pasar por el manicomio. Vale decir, la narración pasa del momento climático de iluminación en la locura, a la descripción del presente de Sergio, a quien le acontece todo lo contrario de la vida verdadera: “Sergio está en el mundo con cédula civil transferible a la muerte. Él tampoco es lo que se puede llamar un muerto. Esta palabra no tiene concordancia con su estado” (68). Esta existencia de zombie propia de las ciudades burguesas termina por constituir la vida de autómata de Sergio, final que constituye una diatriba contra los resultados de los tratamientos contra la locura y su intrínseca existencia en las ciudades burguesas.

Ahora bien, el perdido capítulo titulado “Quemados vivos” se inserta entre el último discurso visionario del narrador transubstanciado en Sergio, y el capítulo crítico con los manicomios. El texto le da contenido a las anticipaciones y visiones de previos capítulos (“épica de horrible efigie”, “mártires al fuego vivo”), y empieza con un tono similar: el narrador en primera persona que se acaba de preguntar “¿Soy yo mismo Sergio, acaso en otro tiempo pasado o por venir?” empieza respondiéndose “No hace sino cuatro siglos que fui también quemado en la Plaza de Valladolid. Y mis huesos fueron destruidos”. El capítulo inédito, al partir así, parecería ser la concreción mítica del poder visionario de Sergio y el narrador. La forma en que se empiezan a narrar los hechos, sin embargo, termina por dibujar una denuncia bastante más prosaica de la labor de la santa Inquisición en España, y bastante menos inspirada de la que se hará del manicomio urbano en el capítulo siguiente. El capítulo parece ser la transcripción del discurso crítico de un loco para con la Inquisición, pero decepciona por su falta de un lenguaje acabado, aunque cabe interpretarlo como una expresión de cómo una vez alcanzada la verdadera vida surrealista, la consecuencia natural es ser capaz de ponerse del lado de las causas justas contra los opresores (sean estos los burgueses, los doctores del manicomio, o los inquisidores). El capítulo perdido, pues, precisa los sentidos de la videncia a la que arriban los miembros de la “clase surrealista” por los caminos de la locura: “en esta situación conquistada nos sea dado el trabajo de ver cómo quedan el mundo y los hombres en lucha” (64): la capacidad de ser profundamente solidarios con los quemados vivos de la historia.¹⁰⁹

Como vemos ejemplificado en *El autómeta*, Xavier Abril termina su etapa surrealista lleno de contradicciones: en la misma novela el narrador se puede preguntar con alma de

¹⁰⁹ No puedo dejar de apuntar que me parece un acierto del Abril de los años setenta el haber quitado de su manuscrito la “Nota” final, cuya serie de referencias históricas contra un inquisidor del siglo XVIII, si bien atribuibles a un discurso vidente como lo entendía el autor, rompe el decorum de su bella *nouvelle*.

seguidor, “¿Cómo podría encontrarle [a Sergio] antes de vivir, cómo antes de muerto?”, para responderse “Yo iría a un país desconocido a buscar sus palabras, para pronunciarlas en la primera inocencia de las vocales maternas” (47), y a la vez ofrecer la reacción opuesta: “No seré un futuro turista del infierno. El pobre Sergio la pasó muy mal en su osadía. Allá él, que pague sus culpas de alucinado vagabundo del sueño” (57-58). La misma opción del sueño como opción viable de vida es vista por momentos bajos diferentes lentes: por momentos se le halaga, o en otros se le ve como lugar de la evasión: “El sueño ya no puede ser más tiempo el refugio, la cueva, la oscuridad. Salid” (53). Pero, a pesar de estas contradicciones, o quizá gracias a ellas, *El autómeta* se revela como un intenso internamiento en las paradójicas fuerzas de la mente humana para exhibir el camino de la locura como posibilidad de “una cultura del subconsciente”. La revolución de esta novela es entonces una revolución no del proletariado, sino del espíritu humano: es una manera de ser verdaderamente auténtico frente a la oquedad de la vida diaria en la sociedad burguesa, encarnando una opción moderna frente a la vida de los simuladores artísticos e intelectuales.

CAPÍTULO 3

César Moro, el surrealismo y la renovación de las artes visuales peruanas

3.1. El surrealismo literario en los linderos de la vanguardia local (1926-1934)

Mientras Xavier Abril promovía sus publicaciones surrealistas en revistas limeñas, puneñas e internacionales, y servía como enlace transatlántico entre los peruanos y su red de contactos globales,¹¹⁰ en la escena local también se notaba el impacto del movimiento. Entre el bosque de publicaciones de vanguardia, el surrealismo surgía a veces temáticamente en alusiones a sus tropos o a través del uso de sus recursos retóricos, y otras veces aparecía amalgamado en textualidades vanguardistas híbridas.

Enrique Peña Barrenechea representa la primera tendencia. En su *Cinema de los sentidos puros* (publicado como libro en 1931, pero del que aparecieron avances desde 1928 en revistas como *Amauta*) conviven el deseo de experimentación y los rezagos de una dicción tradicional. Esto, que se puede sospechar ya en el título del libro, se ve luego en los 29 poemas que lo conforman. Comparemos brevemente el repertorio poético tradicional de *Cinema...* con sus buscados motivos surrealistas. El poema 10, por ejemplo, empieza desplegando los sustantivos ojos, flores, pájaros, niebla, mar y ángel: “De nuevo tus ojos son las flores más puras de esta hora, y con hilos de música te tejerán los pájaros una niebla rosada. Ese mar también era otro mar, y aparecía primero un ángel cuando llegaba un barco” (s.n.); mientras el poema 13, más

¹¹⁰ El propio Abril en *Hollywood*, además de anunciar sus próximas publicaciones, se encarga de realizar una reseña bibliográfica detallada de sí mismo: “Ha colaborado en las siguientes revistas de Europa y América: *Transition* (París), *La Gaceta Musical* (París), *The Morada* (Munich), *La Fiera Letteraria* (Milán), *La Gaceta Literaria* (Madrid), *Bolívar* (Madrid), *Aguila* (Portugal), *Drif-Wind* (Boston), *Amauta* (Lima), *1928* (Habana), *Letras* (Chile), *Jarana* (Lima), *Circunvalación* (Méjico), *Abcdario* (Lima), *La Batalla* (Barcelona)./ Sus poemas y ensayos han sido traducidos al francés, inglés, italiano y portugués. El año 1927 hizo en París una exposición de poemas surrealistas que llamaron la atención de la crítica”.

cercano a las imágenes surrealistas, dice “Aquí invento tuerca de alegría. Aquí mi cráneo, en la anatomía animada de mi instinto, cuando puedo detener el camino de las nubes con mis manos gorilas, cuando puedo comer de la tierra más sucia y alimentar con mi angustia toda esa zoología de sueño: las flautas, con sus cuernos dorados; el arpa, de cola de faisán; la naranja, con alas de paloma” (s.n.). La influencia surrealista es sin embargo limitada, y se reduce mayormente a la recurrencia de la palabra sueño. En parte por esto, la publicación del poemario de Peña provocó una dura y larga crítica de Xavier Abril publicada en *El Sol* de Madrid (10 de junio de 1931, 2). Abril acababa de convertirse a la prédica de la literatura revolucionaria, y desde esa posición crítica insistentemente el lirismo de Peña.¹¹¹ Pero Abril apunta también al atribuido surrealismo del poemario, denunciándolo como artificial:

La crítica que se ha producido a raíz de la publicación de ‘Cinema de los sentidos puros’ supone al poeta de tendencia *surréaliste*. Pero no se encuentra en sus poemas esa recóndita polémica de los sentimientos en desvelo que caracteriza la creación del subconsciente. El *surréalisme* es la mayor crisis de la psicología burguesa, y en este sentido, ni *pathos* ni alucinación se encuentran en el nuevo libro de Peña. La creación del espíritu obedece a un proceso; la realización es siempre resultado de una crisis. Peña, sin

¹¹¹ En una sección de la reseña de *Cinema de los sentidos puros*, que resulta no solo crítica de Peña sino también declaración pública de principios de Abril, éste dice: “El lirismo absoluto es un estado fascista del espíritu. En nuestro tiempo sólo cabe la épica revolucionaria. En una carta que ya se ha hecho histórica, Mariátegui me decía: ‘No puedo ser un crítico agnóstico. Rechazo la idea del arte puro, que se nutre de sí mismo. Que conoce únicamente su realidad, que tiene su propio y original destino. Este es un mito de las épocas clásicas o de remansamiento, no de las épocas románticas o de revolución. Por esto, entre un ensayo vacilante —pero de buena procedencia— de épica revolucionaria y un mediocre producto de lírica de exorbitante subjetivismo, preferiré siempre al primero.’ Por lo que tienen de pensamiento crítico es por lo que revelo estas palabras tan certeras del gran maestro desaparecido. La épica reclama lo intemporal, lo histórico; la lírica decadente de la civilización burguesa, la perennidad de un fantasma. A este respecto, Peña debería hacer suyo el pensamiento de Engels: ‘Las cosas en la naturaleza están planteadas de un modo dialéctico y no metafísico’” (2).

embargo, parece haber procedido a la inversa: de acuerdo con la corriente de influencia preceptiva y poética de la desesperación contemporánea. En todo caso, si existe algún proceso, éste se realiza en la epidermis de su personalidad; mas no en toda su estructura emocional y biológica. (Reseña de *Cinema de los sentidos puros*, 2)

Como apunta Abril, el libro de Peña acusa una influencia superficial del surrealismo, pues este impacto cede ante la exploración quieta de la naturaleza y de “los sentidos puros”.

Más directa es la indagación en el surrealismo de los experimentadores Carlos Oquendo de Amat y Adalberto Varallanos, quienes usan el surrealismo como una de sus herramientas para expresar realidades andinas con un lenguaje modernizador. Varallanos murió joven, a poco de publicarse sus textos influenciados por el surrealismo, “La muerte de 21 años” y “Prosa con dolor al costado”, y cuando acababa de aparecer el primero en la revista *Transition* traducido al inglés. Por otro lado, dentro del corpus total de veintidós poemas publicados por Oquendo hay tres que llaman la atención por mostrar claramente influencias surrealistas: “Poema del manicomio” (*Amauta* 2, 1926: 24), “Poema al lado del sueño”, que es el duodécimo texto de 5 metros de poemas (1928), y “Poema surrealista del elefante y del canto”, que apareció en *Amauta* 20 (1929): 53. Veamos brevemente este último:

Los elefantes ortopédicos al comienzo se volverán manzanas constantemente

Porque los aviadores aman las ciudades encendidas como flores

Música entretejida en los abrigos de invierno

Tu boca surtidor de ademanes ascendentes

Palmeras cálidas alrededor de tu palabra itinerario de viajes fáciles

Tómame como las violetas abiertas al sol.

Como ha explicado brevemente Camilo Fernández Cozman (2005: 55-59), el estilo de Oquendo no es de plena vanguardia, sino que, como en Peña, los elementos de la poesía clásica están todavía muy presentes en su dicción. Y no solo en su dicción, como ha estudiado Jorge Coronado: la propuesta de su único poemario termina siendo la de defender un mundo andino rural y antimoderno y proponer la migración de los individuos a las ciudades como paso para la modernización (75-101). En “Poema surrealista del elefante y del canto”, sin embargo, esas constantes están ausentes: se trata de un poema claramente vanguardista, en el que los sustantivos flores, boca o violeta aparecen en combinaciones tecnológicas, urbanas u oníricas. Fernández Cozman ha analizado este declarado poema surrealista (*Las ínsulas* 55-57) señalando su visualidad y su adjetivación sorprendente (v.g. elefantes ortopédicos), y juzga que “el surrealismo de Oquendo en el poema estudiado es un poco frío y calculador” pues “no le teme a los excesos verbales” y llama directamente a su amada a la acción, todo lo cual caracterizaría a este texto como de un surrealismo ortodoxo.

Como vemos, el surrealismo mostraba su influencia en mayor o menor medida en un grupo de jóvenes autores, quienes eran además amigos. De esa amistad, de la necesidad de autoafirmación, y de su búsqueda de la modernidad, se originó un intento de articulación del grupo en 1930-1931 liderado por Abril desde España, con el plan de publicar una antología de nuevos autores peruanos en Europa.¹¹² Como parte de ese espíritu de grupo y de la afirmación polémica de lo nuevo, desde Madrid Abril le envió a Westphalen en julio de 1930 un “Manifiesto breve, sintético”, con instrucciones de que Oquendo, Enrique Peña, Martín Adán, Juan Devéscovi y Westphalen lo continuaran y lo hicieran circular en Lima. La agresividad con

¹¹² A partir de la siguiente frase, las próximas dos páginas y media siguen textualmente, parafraseando o precisando, partes de mi artículo “Deseos de modernidad y fronteras de lo primitivo” (ver bibliografía).

que Abril retrata el medio cultural limeño es panfletaria, pero aparece aderezada con imágenes surrealistas: luego de atacar a algunos de sus enemigos intelectuales, Abril se declara

[e]n contra de todos los que han conseguido una nueva máscara. En contra de los profesores de Estética que no me citan al hablar del alba, de la evolución del cielo. En contra de la Universidad y de Luis Alberto Sánchez y Jorge Basadre. En contra de todo lo que pesa más que el aire en la conciencia o en el ojo. Contra la burguesía organizada que odia Emilio Adolfo Von Westphalen. A favor de Emilio Adolfo Von Westphalen que sufre la historia de adobe, de caña de un nuevo Continente. (“Manifiesto breve, sintético” 281)

Este pasaje del manifiesto es importante porque muestra tanto el sentido de pertenencia a un grupo como la sensación de ser ignorados por un medio poblado por personajes que sólo simulan ser intelectuales, esos que “han conseguido una nueva máscara”. Al concluir el manifiesto, Abril se dice “[c]ompletamente en contra de toda la mierda, la mierda seca que está haciéndose histórica en el Perú. En contra de la tiranía y de la desdentada boca sucia, puerca, sifilítica del Perú. Nuevamente en contra de toda la mierda que camina oficialmente y con rodaje en el Perú”. (“Manifiesto breve, sintético” 281). Es claro entonces el desapego que siente Abril por la cultura oficial limeña del momento. Westphalen le contesta desde Lima el 20 de agosto de 1930 diciendo que el manifiesto “es formidable y con el que estoy absolutamente de acuerdo. Cada vez pienso más que no hay por qué ‘épater les bourgeois’ [escandalizar a los burgueses] sino que ‘égorger les bourgeois’ [degollar a los burgueses]. En esto como en tus recientes actitudes polémicas mi opinión, como lo habrás supuesto, es igual a la tuya” (Lefort 93).¹¹³

¹¹³ “Palabras para asegurar una posición dudosa” coincide con este manifiesto en la vocación de canonizar esfuerzos grupales que se sienten nuevos, aunque en el “Manifiesto breve, sintético” el ánimo de escandalizar es más patente. En “Palabras...”, Abril menciona “a los mejores mozos de mi generación”: a

Ahora bien, el primitivismo que había traslucido en algunos momentos de la obra de Abril, como vimos más arriba, se revela contradictorio por los términos en que discute con Westphalen sus conflictos con la precaria institución-arte peruana. En carta del 2 de diciembre de 1930, un Abril decepcionado por la imposibilidad de que su amigo haga el viaje a Europa, le dice: “Pensar que estás todavía en el Perú me es desolador. Ese país debe quedarse con las gentes que necesita. A nosotros no nos quiere ese rústico, campesino y cerril país. Vente pronto, Emilio Adolfo”.¹¹⁴ El rechazo del Perú y Lima va de la mano con una imagen de Europa como cuna de la modernidad artística y el objetivo de un peregrinaje deseado. Xavier Abril siente que sólo en Europa está consiguiendo evolucionar intelectualmente, conectarse con artistas valiosos como Rafael Alberti y Maruja Mallo,¹¹⁵ y publicar en medios prestigiosos, como la revista *Front*. En este sentido, le escribe a Westphalen en febrero de 1931:

Si vinieras a Europa trabajaríamos en muchas cosas de gran importancia para nuestra vida literaria. Deja esa histórica ciudad de mierda a los limeños. ¿Qué dirán nuestros

los nombres comunes en ambos manifiestos (Oquendo, Enrique Peña, Westphalen, Adán y Devéscovi), se agregan los de Adalberto Varallanos (director de la revista *Jarana*), “muerto prematuramente cuando los mejores europeos principiaban a admirarle”, su hermano José Varallanos, Estuardo Núñez, Aurelio Miró y Camilo Blas. Agrega que su viaje a Europa significa que se va “del Perú, [pero] no de esa selección de mozos que he nombrado anteriormente –que son el nuevo Perú mental– con los que siempre seguiré luchando por la imposición de un nuevo orden en la Política y en la Estética” (7).

¹¹⁴ Las cartas de Xavier Abril a Emilio Adolfo Westphalen se encuentran en la colección “Emilio Adolfo Westphalen papers regarding surrealism in Latin America” del Getty Research Institute de Los Angeles (número 2001.M.21), de donde se citan. Ya en carta del 27 de octubre de 1930, Abril combina su pedido de que Westphalen viaje a Europa con sus críticas a los intelectuales Luis Alberto Sánchez y Jorge Basadre, y al nuevo presidente peruano Luis Sánchez Cerro (quien dos meses antes había derrocado a Augusto B. Leguía). Abril le dice a Westphalen: “Vente a Europa [...] ¡Gran asco tengo de ese país [el Perú]! Si algo quiero evitar en mi vida es que se me vaya a creer peruano. Me da vergüenza ese país de criollos y militares. Comprendo el tono de tus cartas. Lo comprendo Emilio Adolfo”.

¹¹⁵ En carta desde Madrid, del 27 de octubre de 1930, Abril menciona sus actividades y proyectos de revista con Alberti y Mallo. Esta última ilustraría la portada de su libro *Hollywood*, publicado en Madrid en febrero de 1931. Carta en el archivo Westphalen del Instituto Getty.

silenciadores profesionales y profesores de nuestro internacionalismo auténticamente literario? Ese cholo de Sánchez y ese otro cholo de Basadre. ¿Y los demás cholos? Me dan risa esos valores universitarios y periodísticos. No saben ellos que por nuestra psique es que estamos incluidos intemporalmente en la historia de la sensibilidad europea.¹¹⁶

Además del comentario racial –de tono opuesto al espíritu de los poemas que publicara en *Amauta* unos años antes– el asunto se ve ligado a la búsqueda de una cultura auténtica, que Abril cree de carácter universal. Frente a los universitarios peruanos, vanos simuladores, menciona que Westphalen, gracias a su cultura europea y a su conocimiento del francés, inglés y alemán, no tendría problemas en encontrar los medios económicos para sobrevivir en Europa, el lugar en que el arte se vive de verdad. El sentimiento de que un espíritu afín se está desperdiciando en un medio venenoso, inunda sus comunicaciones. En otra carta de 1931 (aunque sin fecha exacta), Abril repite su pedido: “Vente, vente. Deja en Perú a los profesores de San Marcos. ¡que no se confunda tu voz en ese coro de loros poéticos! Vente, deja todo, si es posible que dejes algo. Nosotros somos extranjeros, Emilio Adolfo, en ese país de chicha y de quincha. De adobe, como decía Valdelomar”.¹¹⁷ Finalmente, en una carta firmada en Madrid, la nochebuena de 1934, Abril

¹¹⁶ Carta de Xavier Abril a Emilio Adolfo Westphalen del 3/2/1931, en el archivo Westphalen del Instituto Getty. Subrayados en el original. En el mismo archivo, en carta del 27/4/1931, Abril dice: “Yo pienso establecerme en Europa para siempre. Pienso que debes arreglar en alguna forma el asunto de tu viaje. Aquí puedes vivir de la literatura de lo más bien. Conociendo como tú conoces el inglés, alemán y francés, puedes tener segura tu vida en sus aspectos más inmediatos. Publicarías tus libros y continuarías tu admirable labor poética. / No debes hacer caso a los reaccionarios que matan su espíritu en Lima. Piensa que Eguren se ha envejecido inútilmente en un ambiente adverso, cretino. Hoy todo el mundo lo trata de tú y se burla de él. Hay que huir de Lima como de la peste / La última vez que yo fui casi no salgo de la trampa. Por eso no pienso volver más. Mis huesos tampoco quiero que sean llevados, cuando muera, de la cultura europea al suelo bárbaro del Perú / Considera esto como mi verdadero testamento jurídico-poético” (subrayados en el original).

¹¹⁷ Carta de Xavier Abril a Westphalen, sin fecha, de aproximadamente mayo-agosto de 1931. Subrayados en el original. En el archivo Westphalen del Instituto Getty.

reseña sus encuentros europeos con Jorge Basadre y Percy Gibson, con quienes se reúne de vez en cuando. La crítica es feroz y termina con un juicio lapidario al mundillo que personifican, siendo ellos los representantes de Tacna y Arequipa de la detestada figura del letrado peruano:

Es un placer casi morboso el confrontar en Europa --en la vida y en la lucha de las ideas-- a los peruanos[,] el contrastar los cerebros retardatarios en el proceso social de Europa, del mundo. El marxismo es su gran arma de lucha en estas empresas. Mas para los criollos y mestizos del pensamiento, un *falso 'idealismo' 'quechua'* los alecciona en contra de la ciencia revolucionaria. (El énfasis es mío)¹¹⁸

Como se ve, ya no se trata solamente del ser cholo, sino que Abril habla directamente de los intelectuales peruanos como provincianos y románticos, además de simuladores e incapaces de entender los procesos históricos del momento. Al asociar la cultura oficial limeña con lo rústico, lo campesino y cerril; con lo cholo; con un falso idealismo quechua; con la chicha y la quincha; en resumen, con lo que Abril llama en su manifiesto la “historia de adobe, de caña”, al adjetivar con esas palabras ligadas a lo rural y lo andino al mundo cultural urbano del Perú, Abril atribuye características de lo supuestamente primitivo a la figura de intelectuales que representan para él a una burguesía urbana ignorante, incapaz de comprender lo nuevo: ellos representan, para Abril, lo bárbaro en oposición a la cultura europea. Usando de forma despectiva lo andino para llamar bárbaros a los que sí tenían voz en el Perú, desplaza la encarnación de lo arcaico a sus rivales del pequeño mundillo intelectual limeño.

El ciclo local de experimentación surrealista coincidió con esta iniciativa polémica en que lo primitivo se asociaba con la institución-arte y se dilucidaba en contraste con lo moderno. Este

¹¹⁸ Carta de Abril a Westphalen del 24/12/1934, en el archivo Westphalen del Instituto Getty.

ciclo se cierra con dos estocadas simultáneas que lo enfriaron: la muerte de su defensor Mariátegui y la aparición de un texto contra-surrealista de Vallejo: su “Autopsia del Superrealismo”.¹¹⁹ Este ensayo vallejianco ataca al movimiento surrealista partiendo de la actividad de algunos de sus miembros y de su segundo manifiesto que acababa de publicarse. Para Vallejo el movimiento surrealista es fruto de la sociedad burguesa: una escuela literaria nihilista entre muchas otras, cuyo compromiso político con el comunismo, según él, hacía agua, pues era realmente anarquista. Literariamente, para Vallejo, el surrealismo era “una receta más de hacer poemas sobre medida, como lo son y serán las escuelas literarias de todos los tiempos”, y sus manifiestos “se limitaban a edificar inteligentes juegos de salón relativos a la escritura automática, a la moral, a la religión, a la política” (45).

Para Vallejo el eclecticismo del surrealismo lo llevó a adherirse al comunismo y “[e]s sólo en este momento —y no antes ni después—, que el superrealismo adquiere cierta trascendencia social. De simple fábrica de poetas en serie, se transforma en un movimiento político militante y en una pragmática intelectual realmente viva y revolucionaria” (45). Sin embargo, luego de las peleas internas y su incapacidad para seguir fielmente los lineamientos del partido y circunscribir los términos de la revolución al proletariado, Vallejo declara la muerte del surrealismo: “A la hora en que estamos, el superrealismo —como movimiento marxista— es un cadáver. (Como cenáculo meramente literario —repito— fue siempre, como todas las escuelas, una impostura de la vida, un vulgar espantapájaros)” (46).

¹¹⁹ Escrito en París en febrero de 1930, apareció en *Variedades* 1151, el 26 de marzo, y fue republicado en el primer número póstumo de *Amauta*, en abril del mismo año, señal de que Mariátegui lo leyó, pues había dejado el material casi listo para imprimirse. Para un buen análisis de los encuentros entre política y estética en Vallejo ver “Más allá de la vanguardia...” de Greg Dawes.

Para 1931, la primera oleada del surrealismo peruano parecía haber llegado a su fin: con la crítica de Vallejo a cuestas, desaparecida la revista *Amauta*, muertos Mariátegui y Adalberto Varallanos, alejado de la escritura Oquendo de Amat, y con Abril en España convertido en un poeta panfletario pro-soviético. Sin embargo, el más joven del grupo, Westphalen, iba acumulando lecturas y acrisolando su propuesta: para fines de 1932 tendría terminado el luminoso primer conjunto de poemas maduro influenciado por el surrealismo en el Perú: *Las ínsulas extrañas* (1933). Ya en 1934 con su segundo libro (*Abolición de la muerte*) terminado conoce a César Moro, recién llegado de París, y empieza con ellos el segundo momento, esta vez pleno, del surrealismo peruano: el momento de la “Primera exposición del surrealismo latinoamericano”, con los collages de Moro y su polémico catálogo (1935), del panfleto “Vicente Huidobro o el obispo embotellado” (1936), y de la aparición de la única revista surrealista peruana, “El uso de la palabra” (1939).

Fuera de los collages y de ciertas pinturas que César Moro empieza a pergeñar en París en 1927, algunos de los cuales se exhiben en Lima en 1935 y 1937, hablar de una plástica peruana surrealista o de influencias surrealistas antes de 1965 es tarea ardua, tanto por los escasos ejemplos que se pueden encontrar como por ser materia poco estudiada. Lo cierto es que los alcances visuales del Surrealismo en la época de su desarrollo histórico en Europa fueron limitados en un medio local pequeño copado por el discurso plástico indigenista irradiado primero desde *Amauta*, y luego desde la Escuela Nacional de Bellas Artes, especialmente mientras dirigió la institución José Sabogal, entre 1932 y 1943. Es quizá por esto y porque su estadía en Lima antes de viajar a México fue relativamente breve (menos de cinco años, fines de 1933-principios de 1938) que las obras de Moro expuestas en Lima en 1935 y 1937 fueron recibidas con poco interés y no originaron seguidores. El artista plástico más importante de la

época que acusó la influencia surrealista fue Ricardo Grau, quien pasó por una transitoria etapa surrealista (que no tuvo influencias en otros pintores) recién a fines de los años cuarenta y durante parte de la década siguiente. Luego de Grau el surrealismo en general fue visto como una etapa superada del arte mundial, en contraste con el nuevo paradigma de la abstracción. Las cosas para el Surrealismo cambiaron en el Perú recién en la segunda mitad de la década de 1960.

3.2. Eguren, precursor de la plástica surrealista en el Perú

En 1930, la pintura del poeta José María Eguren (1874-1942) provoca una nota de un semanario parisino en la que el crítico Marcel Brion halaga sus paisajes fantásticos, sus retratos extraños y su mundo de sueños, un onirismo inusual en la plástica peruana de entonces.¹²⁰

Ricardo Silva Santisteban parte de ese comentario periodístico de Brion, para decir que

Este es quizá el Eguren pintor más moderno que tiene sus raíces en la pintura simbolista de fines de siglo pasado pero que ha sido tamizada y estilizada por un gusto moderno y alimentada por una imaginación onírica. Estas acuarelas, que algunas veces poseen un carácter nocturno y fantasmagórico, (como en el caso de “El espíritu de la noche”, “El

¹²⁰ Brion había visto reproducciones de la pintura y de las fotografías en miniatura de Eguren en *Amauta* 21 (1929): 17-20, 53-54. Además de “La niña de la Foca”, que es la que más llama la atención del crítico francés, las otras acuarelas que aparecieron en la revista eran “Un beso”, “Árboles de la noche”, “Árbol”, “Las torres de nácar”, “El conde” y “Últimos días”. Las fotografías eran minúsculos retratos tomados con una cámara confeccionada por el propio Eguren e incluían las imágenes de César Moro, Martín Adán, Jorge Basadre, Juana de Ibarbourou, Blanca Luz Brum, entre otros. En la nota, en la que también halaga su poesía (que había leído en la reciente edición de la Editorial Amauta), Brion dice de Eguren que “Ses tableaux représentent le plus souvent, des paysages fantastiques, des portraits étranges, mais toujours des œuvres où le rêve a plus de part que la réalité. Il serait bien surprenant que nous ne trouvions pas dans ses poèmes les mêmes qualités que celles que nous aimons dans sa peinture, et que l’écrivain ne nous donne pas une image aussi personnelle que l’auteur de la Jeune fille au phoque, par exemple. Eguren est, en effet, un artiste hautement original, qui se tient à l’écart de toutes les traditions et de toutes les modes” (Marcel Brion, “L’actualité littéraire à l’étranger”, 6). Como menciona Bonet en su Prólogo, Eguren afirmaba haber escrito “composiciones modernistas y hasta dadaístas” en *Simbólicas* (1911) y en una entrevista de 1922 aseguraba haber pintado un cuadro también dadaísta (29-30). En *Rondinelas* (1929), Eguren había publicado su “Canción cubista” (2005: 183) y además aparecen “mariposas cubistas” en el poema “Hespéride” del mismo conjunto (2005: 178); además, en sus prosas de ensayo lírico hay otras alusiones a la vanguardia literaria y plástica además de las que citaremos en esta sección relacionadas con el Surrealismo.

toque de ánimas”, “Árboles de la noche” o “Las torres de nácar”), se ofrecen, por lo general, en espacios abiertos y luminosos cuya luz brota del fondo y de cuyos ámbitos aparecen personajes a menudo emblemáticos [...] *La pintura de Eguren se emparenta lejanamente, por su origen onírico, al aura de misterio que la envuelve y por su poder evocador, con cierta pintura metafísica y surrealista*” (“El universo poético” CIV-CV, énfasis mío).

Luis Eduardo Wuffarden por su parte dice que cuando la pintura de Eguren obedece “a motivaciones metafísicas, su pintura elude la realidad inmediata: se encuentra así con la tradición surrealista”; aunque luego matiza: “Nada de esto define a Eguren como un surrealista en el sentido estricto. Ajena a ortodoxias y programas, su estética se remonta a las raíces mismas del arte moderno: al simbolismo y el modernismo finiseculares. Deriva de los nuevos credos idealistas [...]” (“Eguren artista visual” 524). Vistos estos señalamientos vale la pena reflexionar sobre la afirmación del posible parentesco del Eguren artista plástico y el Surrealismo, y (ya que Wuffarden no da ejemplos concretos de sus afirmaciones) analizar si el elenco de obras mencionados por Silva Santisteban responde al impulso surrealista.¹²¹

Eguren conocía por reproducciones y lecturas de libros y revistas extranjeras el trabajo de los artistas contemporáneos, y varias de sus reflexiones líricas, comúnmente conocidas como “motivos”, se acercan al Surrealismo de manera desarticulada, pero constante, como notas laterales a sus divagaciones sobre la belleza, la fantasía, lo mágico, el sueño y lo misterioso. De hecho, Eguren alude en sus ensayos a algunos artistas asociados al surrealismo, como Buñuel,

¹²¹ Baciú ha hablado de Eguren como precursor del surrealismo literario en el Perú, mencionando la admiración que Moro le tenía y comentando una prosa lírica, “La sala ambarina” (*Antología* 43-48).

Dalí, Max Ernst y Giorgio de Chirico, alusiones a las que se añaden menciones explícitas al surrealismo, al que define como “una realidad de sueños”:

La penúltima evolución [del arte] ha sido el surrealismo, considerado como un realismo de realismo. Los prosélitos de esta tendencia viendo mixtificada la realidad por atavismos o falsos rumbos, proponen la verdadera realidad poética, y buscan en la vida tipos como la *Nadja* de Breton, tan transitoria que si no la hubiera descubierto dicho escritor, nada conoceríamos de la deliciosa niña. Pero si en la realidad se descubren bellezas que parecen soñadas, ante todo el surrealismo es una realidad de sueños. (“El nuevo anhelo” 332)

Estas alusiones al Surrealismo o a la *Nadja* de Breton salpican cinco de sus “motivos” o ensayos líricos: “Línea. Forma. Creacionismo” (enero de 1930), “Motivos estéticos” (febrero-marzo de 1930), “La lámpara de la mente” (marzo de 1931), “Filosofía del objetivo” (junio de 1931) y “El nuevo anhelo” (octubre de 1931), y conforman parte de las reflexiones sueltas y por momentos contradictorias que esboza Eguren sobre lo contemporáneo. Por ejemplo, en “La lámpara de la mente”, Eguren realza el papel en la pintura moderna del sueño y de lo que llama “la fantasía de la mente”, frente al rol de “la fantasía del corazón” propia de la música y la poesía:

Desde Cézanne y Dalí, la fantasía es más pura, pues señala el arte propio del hombre, que no se encuentra espontáneamente en la Naturaleza, por lo tanto más libre y estético. El hombre modernista entra más en su esencia franca y puede darse enteramente a la fantasía integral; va más lejos. Como se ha dicho, pasa sobre el objeto y pinta la sensación que éste produce [...] El sueño es una metáfora de la vida. La fantasía del corazón es la primera estética; porque de éste fluye el sentimiento que se transmite en la

música y en la poesía, síntesis de las artes. La fantasía es apolínea; porque es pura; una antena ideal, un amor feliz que tiende el vuelo a los cielos constantes (266-67).

Su aproximación a las imágenes de Dalí como “fantasía integral” propias del hombre moderno es resultado de su antiguo interés en la captación de la belleza a través de la visión, renovado por el conocimiento de los experimentos visuales de la época, en los que el surrealismo ocupa un primer plano. En “Filosofía del objetivo” (1931), por ejemplo, Eguren comenta una foto de Germaine Krull, titulada *Paysage*, resaltando cómo el arte fotográfico acompaña a dibujos modernos en una revista de vanguardia:

La importancia de la fotografía se acrece sin dilación. En revistas tan admirables como *Bifur* de París la vemos al lado de dibujos también admirables. Hay una titulada *Paysage* de G. Krull, en la cual figura en vez de plantas, una guirnalda de niñas núbiles, como si los árboles se hubieran tornado en ninfas, *art nouvel*, y la naturaleza toda se humanizara. En *Le Surréalisme* de Breton vemos una prueba de Buñuel al lado de un *sketch* de Maïacovsky [sic]. La fotografía corre paralela con el dibujo actual. Estos aciertos imaginativos parten de la misma ley misteriosa y dual. (320)

Para Eguren, él mismo un fotógrafo experimentador, en el mundo contemporáneo hay una relación de contigüidad entre la fotografía y la pintura modernas creada por la conjugación de ambos en “aciertos imaginativos”. Efectivamente, en la segunda entrega de *Bifur* (25 de julio de 1929) se presenta la fotografía que Eguren describe en términos líricos y dos páginas después aparece un cuadro de Giorgio de Chirico (las imágenes se publican en láminas no numeradas). La foto de De Chirico se ve así rodeada por las ninfas egurenianas, pero también por fotos del Japón, como la de un campeón de sumo con su copa, u otras de majas tomadas por Ramón Gómez de la Serna, vale decir, enmarcada por un contexto de relaciones globales. Esto, que

sucede alrededor de la página 70 de la revista, repite un procedimiento que se había dado antes, pasada la página 20: cercanas a una pintura del surrealista André Masson hay otras fotos del Japón, y una foto del ruso Sasha Stone (1895-1940) de un taller con maniqués femeninos seccionados (“Anatomie féminine”), todo esto poco después de un fragmento de la novela surrealista *Hebdomeros* (5-15) del propio De Chirico. Aparecen también en otros lugares de la revista un fotograma de *Un chien andalou* de Buñuel con la famosa imagen de la mano y las hormigas, y extractos de una película de Man Ray junto a una pintura de Paul Klee. Por otro lado, en el primer número de *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (publicado en julio de 1930 y también aludido por Eguren) aparecen fotografías de *L'Âge d'or* de Buñuel y en la última página de la revista, una imagen de Vladimir Mayakovsky junto a un esqueleto, de una película de 1918 en la que este había aparecido, *Celui qui n'est pas né pour l'argent*: Mayakovsky se había suicidado en abril de ese año.



Fig. 15. Germaine Krull. *Paysage*



Fig. 16. *Peinture par Giorgio de Chirico*



Fig. 17. [Sasha] Stone. *Anatomie féminine*

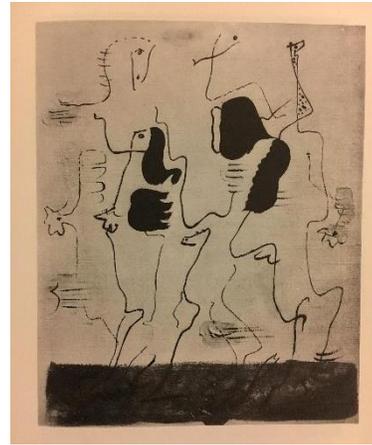


Fig. 18. *Peinture par André Masson*



Fig.19. *Extrait du film 'Un chien andalou' de Luis Buñuel*

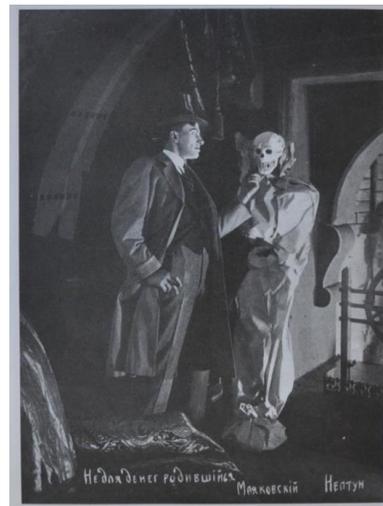


Fig. 20. *Majakowsky dans Celui qui n'est pas né pour l'argent*

Es pues en los órganos oficiales del surrealismo o en publicaciones que recogen trabajos surrealistas como las revistas *Bifur* y *Transition*, que Eguren cree ver una especie de ley misteriosa que genera belleza al encabalgar pintura y fotografía de manera azarosa.¹²² Pero esta

¹²² Estas tres revistas, junto a la holandesa *Front*, se pasaban de mano en mano en la supuesta periferia limeña, como consta en una carta de Mariátegui a Eguren del 6 de agosto de 1928 (“Le envío un número especial de ‘Transition’ y un libro moderno italiano”, manuscrito original en el Archivo Mariátegui, <http://archivo.mariategui.org/index.php/carta-a-jose-maria-eguren>), o en la afirmación de Westphalen de

relación de contigüidad va además de la mano de una característica que llama poderosamente la atención tanto de Eguren como de los surrealistas, y es el alcance casi mágico de la fotografía, análogo al del dibujo vanguardista, de crear belleza inesperada y de términos inéditos.

Comentando el papel del objetivo de la cámara fotográfica, Eguren apunta:

nos detendremos un punto en el objetivo transformador que actúa independiente como una entidad. Vemos frecuentemente desfiguraciones fotográficas o embellecimientos milagrosos, semejantes a creaciones súbitas. Hay tan caprichosas que sorprenden, como si agentes desconocidos las confeccionaran con un poder extraño. Hay negativos que parecen burlarse del fotógrafo y otros tan bellos que nos vienen como un presente, insólito para nosotros perdurable. Los dibujos vanguardistas abundan en estas apariciones. Verdaderos encajes, disociaciones harmónicas, seres inesperados, cual si fueran productos de raras videncias, de un dispositivo mágico (“Filosofía del objetivo” 319).

Es decir, para Eguren la magia creadora de la fotografía artística acontece en el dispositivo que contiene los lentes fotográficos, y es en él donde aparece la belleza inesperadamente, como sucede en la pintura vanguardista –o más precisamente, surrealista, añadimos nosotros. En suma, en sus motivos, y especialmente en su ensayo “El nuevo anhelo”, Eguren resemantiza los alcances del Surrealismo a partir de interpretaciones sensoriales y líricas, tergiversándolo hacia una agenda estética personal, y asociándolo libremente con un “creacionismo” o “modernismo” también muy personales.

que si bien antes de la llegada de Moro a Lima en 1934 no había leído ningún libro de Breton, sí conocía *Nadja* por la traducción publicada en *Transition*, y había leído el Segundo Manifiesto del Surrealismo en un ejemplar propiedad de Eguren, o sea una copia del primer número de *Le surréalisme au service de la révolution* (Westphalen, “Poetas en la Lima de los años treinta” 144).

Los *misreadings* del Surrealismo que esboza Eguren fueron, como vemos, lecturas informadas de los avatares del surrealismo: el poeta y artista estuvo al tanto de los manifiestos surrealistas, sus publicaciones y sus obras durante la misma época en que pintaba sus acuarelas. Este hecho y la atmósfera onírica de su poesía y su pintura, sin embargo, no alcanzarían por sí mismos para emparentar su producción con el surrealismo si no existieran obras concretas que mostraran esa afinidad. Al recuento de Silva Santisteban oponemos, por esto, un análisis un poco más severo del corpus pictórico de Eguren (*Obras Completas* 532-676), y en particular de sus acuarelas. Este examen nos deja mayormente pensando todavía en las niñas, fantasmagorías y castillos recurrentes en su obra poética, vale decir, en un empeño de recrear atmósferas de misterio, atadas a las perspectivas que Wuffarden ha identificado detrás de la representación figurativa egureniana: concepciones panteístas para la irrupción de la naturaleza, especialmente en la figura del árbol, y la combinación y mutua interferencia de recuerdos infantiles con onirismo para la fauna y las figuras humanas (*Obras Completas* 523). De este modo, el espectador se queda atrapado por el misterio onírico no-surrealista en la acuarela número 51 del catálogo (sin título, descrita como “fantasmagoría”), la 57 (sin título, descrita como “mujer reclinada sobre una mesa”), en “La torre de ámbar” (60 del catálogo), “El espíritu de la noche” (64), “El dominó” (71), en la número 72 (sin título, descrita como “dos figuras femeninas flotantes”), “Aparecida” (84) y Sin título (100, “Mujer reclinada”). Hay un segundo grupo de imágenes, que si bien nos parece todavía deudor del aliento anterior, es a la vez más moderno: 86 (sin título, “fantasía cubista”), 100 (sin título, “Mujer reclinada”), las “aves antropomorfas” de las figuras 109 y 110, y las dos acuarelas tituladas “Procesión de insectos” (40 y 41). Dicho esto, empero, hay una única acuarela que acusa la influencia de una imaginación que va más allá de lo onírico propio del mundo particular de Eguren: “La niña de la Foca”.



Fig. 21. *La niña de la Foca.*¹²³

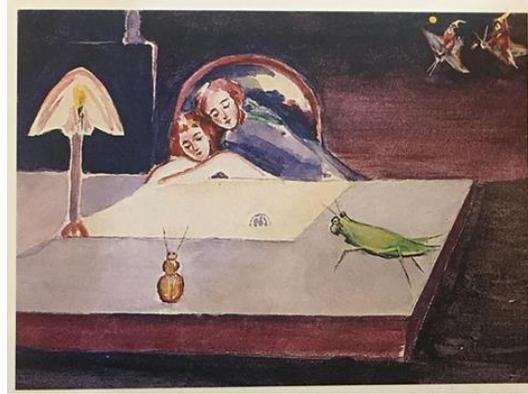


Fig. 22. Sueño.

En “La niña de la Foca” aparece por supuesto la figura de la ninfa, tan cara a Eguren, la que, delgada y frágil, muestra coquetamente una pierna que termina en un pie de bailarina de ballet. Lo que más llama la atención de ella, sin embargo, es su mirada perdida, dirigida al cielo y el objeto que sostiene, el que intuimos es un gran espejo (la baja calidad de la reproducción no nos ayuda a alcanzar la certeza absoluta). Frente a ella aparece una foca enhiesta emitiendo sonidos que la hacen ver como un lobo aullando, en una atmósfera de latente pulsión sexual. Si bien esta acuarela se corresponde en cuanto a la técnica con el resto de su obra, el retrato del raro instante del encuentro, mediado por un espejo, entre una niña y una foca (un animal alejado del ambiente doméstico, rural o marino de sus otros óleos, acuarelas y dibujos), sí muestra un acercamiento con actitud surrealista a un mundo perturbador. Más aún, la presencia de la foca nos hace pensar en el tratamiento de la figura del gato en “La fermière” (1923) de Joan Miró, cuadro que Eguren probablemente conocía porque fue reproducido entre las páginas 120 y 121 de *Transition 9* (diciembre de 1927). Otra posible fuente para esta acuarela egureniana es la tradición del folklore del norte europeo, específicamente la figura de las selkies, grandes focas grises que

¹²³ Se desconoce el paradero y dimensiones de la fig. 21, que fue reproducida en *Amauta 21* (1929): 17, de donde se toma. Las dimensiones de fig. 22, “Sueño”, son 132 x 186 mm (imagen tomada de Eguren *Obras Completas*, s.n.).

allegadas a una playa podían dejar su piel y convertirse en mujeres u hombres hermosos.¹²⁴ No nos consta si Eguren conocía esta tradición, pero de ser así, esto podría explicar el juego del espejo. En todo caso, el contraste de “La niña de la Foca” con un ejemplo representativo de la poética de Eguren como “Sueño” (fig. 22) --más interferido por un onirismo quedo, presente en los duendes que aparecen volando en la esquina superior izquierda-- se puede apreciar su singularidad.¹²⁵ A pesar de la presencia en “Sueño” de los insectos, que aparecen sobre la mesa contemplando de cerca a la pareja durmiente y magnificados en el primer plano de la acuarela, quien ve la acuarela no alcanza los niveles de extrañeza propia que anticipan lo surreal.

Es pues solo en “La niña de la foca”, y no en el resto de su obra pictórica (explicable en los términos de un mundo imaginado propio desarrollado en la década de 1910), que adviene un tardío momento precursor del surrealismo en la plástica peruana: precursor solamente, y no de plenitud ni de experimentación, pues si bien en esta acuarela aparece lo extraño surrealista también acude a ella la delicada ninfa onírica del Eguren de siempre. Este estado elegido de estar a medio camino entre lo propio y lo más moderno denota la apertura de Eguren a lo contemporáneo y las razones por las cuales los jóvenes Moro, Abril y Westphalen, veían en él a su maestro.

“La niña de la Foca” es un aislado antecedente local de una plástica surrealista en el Perú, pues, como vimos en un capítulo anterior, no estamos de acuerdo con las afirmaciones de que la obra de Juan Devéscovi expuesta en España en 1927 fuera surrealista. Luego de este paso insular

¹²⁴ Ya Silva Santisteban en “Poesía y prosa de Eguren” ha explorado la aparición de figuras del folklore nórdico en la poesía de Eguren, específicamente de elfas y sílfides en “Syhna la blanca” y otros poemas (106-107).

¹²⁵ Esta descripción de “Sueño” se puede matizar si asociamos estas figuras con los pequeños personajes que pueblan “Carnaval d’Arlequin” de Joan Miró (1924-1925).

aparecería el torbellino creativo de César Moro y sus pinturas y collages, recién llegado a Lima desde Europa a fines de 1934.

3.3. César Moro en París

César Moro (1903-1956) es el más cabal surrealista latinoamericano. Su categorización como tal resiste cualquier objeción. Desde la perspectiva de su aceptación o no en la capilla de París, aunque de manera lateral, Moro perteneció a ella. Para los que privilegian el uso o no de la escritura automática como proceso creador, la empleó y reflexionó al respecto. Y para quienes ven como merecedores del adjetivo surrealista solo a los poetas que vivieron de acuerdo con una intransigente moral de vanguardia, el caso de Moro los satisface con creces por su coherencia entre actitud vital (inconforme, arbitraria, contenciosa y libérrima) y ejercicio literario. Mucha de su obra surrealista más lograda –partiendo por el poema “Renommée de l’amour” aparecido en *Le surréalisme au service de la révolution* en 1933, pasando por su periodo mexicano (*La tortuga ecuestre*, sus “Cartas a Antonio”, el poema largo *Lettre d’Amour* y su libro *Le château de grisou*)–, y por lo tanto más estudiada, tiene como motivo la expresión del amor: un amor concreto y desbordado, que se refleja en una catarata de imágenes en mayor o menor medida automáticas. Es en el tema del amor homosexual y en su expresión bilingüe que Moro encuentra su particularidad. Pero hay otra veta en su obra, menos explorada por la crítica, que tiene que ver más con la relación conflictiva que Moro tuvo con el medio cultural latinoamericano (peruano y mexicano principalmente), con sus ansias de modernidad y con su uso de la tradición surrealista para poder insertarse en el panorama de la cultura global. Estos temas se expresan de forma más característica entre 1926 y 1939 especialmente en su plástica, aunque también en algunos de sus poemas, reflexiones en prosa y cartas. En este apartado revisaremos la expresión surrealista visual en Moro como propuesta modernizante.

Moro nació en Lima el 31 de agosto de 1903 como Alfredo Quispez Asín y estudió en el colegio jesuita La Inmaculada del que fue expulsado por indisciplina, momento en que terminó su educación formal.¹²⁶ Antes de su viaje a Francia en agosto de 1925 ya se había hecho relativamente conocido en Lima como ilustrador de libros y revistas con un estilo que combinaba elementos del Art Nouveau, el simbolismo y el modernismo, expresados algunas veces con un dibujo de trazos geométricos.¹²⁷ El estilo de algunos de sus diseños, sin embargo, hacía por momentos casi indistinguibles sus personajes femeninos (figuras alargadas sobre fondos que combinaban largas líneas ondulantes con grandes espacios copados por lo negro) de los de otro ilustrador: Emilio Goyburu Baca.¹²⁸ En Lima, interesado por el psicoanálisis, visitaba el manicomio con un grupo de amigos (en diálogo con el psiquiatra Hermilio Valdizán y el psicólogo Honorio Delgado), trataba infructuosamente de hacer una exposición de sus dibujos y sufría por el ambiente de la ciudad, del que ya desde 1922 se quejaba amargamente en cartas a su

¹²⁶ Sobre su fecha de nacimiento, ver Ramírez Mendoza (2016). La información biográfica proviene principalmente del epistolario de Moro (2015), de Coyné (2015), de diferentes ensayos en Westphalen (1996) y de Villegas (2013), quien cita cartas inéditas de Moro a su hermano.

¹²⁷ En esta época, el trabajo de Moro acusa influencias de los prerrafaelitas, de Gustave Moreau, el Art Nouveau y el modernismo decadentista (Villegas 335), como se aprecia en algunas de sus más conocidas imágenes, v.g. *De profundis* o la descrita como “Mujer con banda multicolor” (1921). Moro estaba al tanto del arte y la ilustración europeas, pues leía con avidez las revistas que llegaban a Lima, a la vez que realizaba dibujos, acuarelas y pasteles (Villegas 333-4), y “[c]on sólo 19 años [...] había] particip[ado] en las portadas de libros como *Atalaya* de Federico Bolaños, seudónimo de Julián Petrovic, *Ideario de Acción* (Ediciones Actual) de José Vasconcelos, y *Alma Errante* del doctor Roberto Mac-Lean y Estenós” (Villegas 334). Sus ilustraciones incluyen un poema de Pablo Abril de Vivero, “Musa peruana miedo”, en la revista *Variedades* 741 del 13 de mayo de 1922, y muestran la destreza de Moro en el dibujo a tinta. Fernando Villegas ha reseñado los gustos del joven ilustrador: “Cuando [en Perú] se reseñaron propuestas modernistas o decadentistas como la de [Federico] Beltrán Massés [1885-1949], éstas fueron rápidamente descartadas por José Carlos Mariátegui, conocedor de las vanguardias. Esto hizo que César Moro, ferviente seguidor del español, quedara aislado, al igual que las propuestas de los jóvenes ilustradores peruanos cuyos gustos eran más afines a este estilo” (262).

¹²⁸ Ver por ejemplo las ilustraciones de Goyburu en la revista *Flechas*, como la que hace del poema de Magda Portal “Roja luz” (*Flechas* 3, 29 de noviembre de 1924, 25-26).

hermano mayor Carlos Quispez Asín, quien se encontraba en España. Su viaje a París provocó un artículo de Carlos Raygada en el semanario *Varietades* que lo sacaba del anonimato frente al gran público peruano y que lo revelaba no solo como ilustrador sino también como un joven artista plástico moderno, a la vez vanguardista y profundamente original: Raygada insistía en que el trabajo de Moro no solo resistía el deber-ser del academicismo o las expectativas realistas, sino que tampoco seguía las tendencias iconoclastas futuristas o de otros “ismos”. Según el crítico, los méritos de Moro eran su rica imaginación, su libertad frente a lo racional, la belleza de sus misteriosos símbolos, su elevado espíritu y cultura, y su fidelidad a sí mismo. Las imágenes incluidas en el artículo graficaban la originalidad de Moro mejor que sus ilustraciones para revistas, y mostraban sus influencias cubistas, especialmente en el retrato de Jorge Seoane y las dos estampas decorativas (aunque la baja calidad de la reproducción no favorece su apreciación).¹²⁹ Raygada termina su artículo mencionando la calidad de Moro de poeta inédito.

A Francia el joven llega ya con el nombre adoptado de César Moro, cargando sus obras plásticas, con planes de exhibirlas y de estudiar danza. En París se encuentra con el pintor dominicano Jaime A. Colson, amigo de su hermano mayor Carlos.¹³⁰ De su estancia en Francia entre 1925 y 1933 no se tiene demasiada información. Se sabe sí que en Europa hizo dos exposiciones plásticas. La primera fue una colectiva titulada “Quelques Peintres de l’Amérique

¹²⁹ De hecho, una de estas estampas reaparecerá en 1927 en el semanario *Mundial*, ilustrando un artículo sobre el cubismo de Ramiro Pérez Reinoso, “Psicografía del cubismo”. En ambas aparecen motivos andinos interesantes: en una de ellas una montaña, en la otra una mujer “que retroabrazo un pétreo y rojizo ídolo de facciones geométricas, sobre un cielo negro en el que asoma un gigantesco y áureo sol”, símbolo que Raygada sugiere analizable a través del psiconálisis.

¹³⁰ Carlos Quispez Asín había llegado a Europa unos años antes con el músico Alfonso de Silva para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Los términos de la vida europea y las aspiraciones de éxito artístico de Quispez Asín, de Silva y de otros peruanos y latinoamericanos emigrados en el primer lustro de la década de 1920 se puede ver en las cartas de Silva a Raygada editadas por Juan Mejía Baca (*110 cartas...*).

Latine” en el Cabinet Maldoror, de Bruselas, con el mexicano Santos Balmori, el chileno Isaías Cabezón y Colson. Esta exposición tuvo lugar entre el 6 y el 17 de marzo de 1926 y en ella Moro expuso veinticuatro obras frente a las veintiocho que en total sumaban los otros tres artistas: suyas eran cinco pinturas, cuatro acuarelas y quince dibujos. La muestra mereció un breve texto sin firma en el quincenal ilustrado *Le Bulletin de la Vie Artistique*, número 6. Para el autor de la nota lo más curioso de Moro era cómo supuestamente conciliaba la tradición inmemorial de los artistas incas con las últimas técnicas modernas.¹³¹ Efectivamente, en el catálogo vemos por un lado las acuarelas tituladas “Los cholos” y “Las vivanderas”, de corte costumbrista, y por el otro los dibujos “Mythologie indienne” y “Roi de cartes”. El primero de los dibujos, desde trazos geométricos ligados al cubismo, refrenda el uso de un lenguaje moderno para expresar motivos indígenas que señalaba el comentarista del *Bulletin*.¹³²

¹³¹ La nota se publicó en el número 6 del 15 de marzo y se titula “Le Modernisme en Amérique Latine”. En ella se apunta que “Ce sont de tout jeunes gens, dont quelques-uns n’ont pas plus de vingt ans. Rien de plus curieux que la façon dont ils concilient leur tradition immémoriale (elle date des artistes incas et aztèques) avec les dernières leçons de la technique contemporaine” (93). Villegas ha propuesto también para la primerísima obra de Moro en París una supuesta influencia de la “figuración lírica”, que desarrollaron algunos artistas españoles que vivían en Francia en el momento (“Francisco Bores, Pancho Cossío, Hernando Viñes y Moreno Villa, que optaban por una nueva pintura, defendida por el crítico francés Tériade (seudónimo de Stratis Eleftheriadis, de origen griego) en su Cahier d’Art” (Villegas 343).

¹³² Las carátulas y listas de obras de los catálogos de las dos exposiciones de Moro en Francia han sido reproducidos por Villegas en su tesis doctoral (671-672).



Fig. 23. *Mythologie indienne* (1924-1926).¹³³



Fig. 24. *Roi de cartes* (1924-1926)

En *Mythologie indienne* se distinguen varias figuras humanas: en la esquina superior izquierda se retrata el rostro de un indígena que está siendo ahorcado, acercándose a la muerte; debajo aparece un animal cuyos trazos parecen dibujar el cuerpo alargado y escalonado de una serpiente con la cabeza de un ave, aunque la irrupción de líneas formando ángulos rectos impide descifrar totalmente las siluetas; el cuerpo de una mujer desnuda se expone desde el centro de la imagen, diagonalmente, hacia la esquina superior derecha; debajo de ella, dos personajes sin ropa aparecen con las cabezas en posiciones contrarias. Al centro del dibujo, al lado izquierdo de estas cabezas, un corazón, que representa lo indígena como ligado a las emociones. El lado izquierdo de la imagen está tomado por un primer plano de dos figuras masculinas, una cubriendo casi completamente a la otra. Lo más significativo del personaje principal lo constituyen cuatro elementos: su posición de espectador, mirando directamente la situación de los indios, su ropa

¹³³ *Mythologie indienne* se expuso en Bruselas en 1926 y es un dibujo a tinta china y pincel sobre papel de 20,5 cm x 13,5 cm. *Roi de cartes* se expuso también en 1926 y es un dibujo a tinta china y pincel sobre papel de 20 cm x 13,5 cm. Ninguno tiene fecha, pero ambos son fechables entre Lima en 1924 (Westphalen, *César Moro. Retrospectivo* 26) y París en 1926. Imágenes tomadas del CD que acompaña la *Obra Completa* editada en Poitiers, excepto por *Les 'cholos'*, cuyo paradero se desconoce, tomada del artículo de Miomandre.

occidental, lo que parece ser una copa de vino, y una mano, que no queda claro si le pertenece a él (diciéndole “alto” al espectador) o a su acompañante (para cubrir su boca mientras habla al oído de su compañero). El dibujo parece así una referencia velada a la busca de lo exótico que guiaba a los espectadores que en ese mismo momento acudían a la exhibición, una llamada crítica a quienes paseaban por la galería con una copa de vino durante el *vernissage*, observando dibujos que ellos esperaban fueran capaces de transmitir una experiencia auténtica de lo salvaje: a la vez informativos (transmisores de conocimiento) y objetos cuasi mágicos, contenedores justamente de una mitología indígena.



Fig.25. Los cholos



Fig. 26. Las vivanderas

A la primera nota arriba aludida, se le sumó la publicación del artículo “On demande de la peinture de sauvages” del crítico francés Francis de Miomandre en agosto de 1926 en el *Bulletin de la Vie Artistique*.¹³⁴ El texto de Miomandre empieza con una introducción que

¹³⁴ Quizá la muestra viajó a París, porque este nuevo artículo es de cinco meses después de la exposición en Bruselas. En el número anterior de la revista, Miomandre había comentado la preparación de una exposición de arte peruano precolombino en París auspiciada por Rafael Larco, específicamente de huacos, que se planeaba exhibir en los siguientes meses, y que iría acompañada de arte contemporáneo (Elena Izcue), expresando así el enlace entre lo antiguo y lo moderno: “Ajoutons qu’à peu près au même moment où s’ouvrira l’exposition, une artiste péruvienne de grand talent, Mlle Elena Izcue, publiera un album : l’Art et l’Ecole (avec un texte français, espagnol et anglais et une préface de M. Ventura Garcia Calderón) pour montrer ce que des artistes modernes peuvent tirer de ces thèmes d’inspiration éternelle de la race et pour donner à qui de droit l’idée de fonder des écoles d’art populaire indigène. Il y aura là pour

explica cómo la evolución del mundo moderno ha llevado a los comerciantes de arte de la *rive gauche* a colgar letreros que dicen “Se compran obras de arte de los salvajes de América del Sur y América Central”, y que este gusto por los africanos y latinoamericanos (salvajes negros o rojos, los llama), moda molesta para algunos parisinos, se valida porque aquellos todavía tienen muchas sorpresas por revelar. Para Miomandre, América Latina no es solo una gran necrópolis inca o azteca, sino una región muy moderna en plena efervescencia estética. Pero, lo que según el crítico caracterizaría a los pintores jóvenes sería la necesidad de reconectarse con el alma india a través del arte, siendo a la vez conscientes de lo más atrevido y lo más nuevo de Europa. El crítico termina el introito de su artículo diciendo que “Por extraño que parezca, nada es mejor que estos contrastes. Parece que el primitivismo de la raza roja (resultado de una larga evolución) ha encontrado en doctrinas y fórmulas de hoy los más vivos y fértiles reactivos” (234, traducción mía). Miomandre pasa revista luego a cada uno de los artistas de la muestra, leyendo desde este “moderno primitivismo rojo” sus obras: esto a pesar de que ninguna de las reproducciones que acompañan su texto se puede calificar de primitivista.¹³⁵ La sección de la nota sobre Moro, como veremos más abajo, se enfoca en el color local de sus acuarelas.

El tono del texto, celebratorio del salvajismo de los artistas latinoamericanos en París, es diferente al de un artículo celebratorio de la modernidad de los mismos, que se publicó en la revista *Variedades* de Lima (13/11/1926), titulado “El éxito de un artista peruano en Europa. Exposición de César [sic] Moro, en Bruselas”, donde se cita en extenso el juicio halagüeño de

nous également un enseignement précieux, et dont nous sommes certains que nos créateurs sauront tirer parti” (“L’art péruvien ancien” 216-217).

¹³⁵ Interesantemente, este número del *Bulletin* incluye también un artículo titulado “Le peintre et le surréalisme” (229-232) con reproducciones de Chirico, Paul Klee, André Masson, Pierre Roy y Max Ernst, el que constituyó uno de los primeros contactos de Moro con el surrealismo.

Miomandre sobre Moro del artículo francés, y en cuyo preámbulo se habla nuevamente del “alma indiana”, pero con un énfasis distinto. En este texto se cita a Miomandre afirmando que en Latinoamérica se ha dejado de lado la imitación de lo europeo y que los jóvenes

tantean en busca de lo que hay de más puro, de más antiguo en el continente. / Ha [t]enido lugar allá, paralelamente, un fenómeno extraño: a medida que la conquista se afirmaba, el suelo –naturalmente evacuado por sus primitivos habitantes– adquiriría sobre los vencedores un ascendiente misterioso y reconstituía, en contra de toda cultura importada, una raza nueva, iluminada por muchos presentimientos. Algo fresco, directo, robusto (ora solo, ora combinado con elementos de influencias españolas y francesas) se actualiza, como es fácil advertir, en las telas de estos jóvenes, muy refinados, cosmopolitas como más se puede serlo, y muy al corriente de nuestras modalidades, pero, al mismo tiempo, ingenuos, candorosos, maravillados. / Y no se trata solamente de sus temas, con frecuencia privados de exotismo (por lo menos de aquel que esperamos nosotros), pero sí de un cierto aire que circula en la composición, de un cierto acento. / La potencia es latente aquí. Se la percibe detrás de los juegos del virtuosismo, ella, la ordenadora de estas perspectivas simples, de estos volúmenes compactos y, por debajo aún –elemento de animación más inaccesible–, no sé qué gravedad melancólica, que es lo propio del alma indiana. (“El éxito de un artista peruano...”, s.n.)

La larga cita era necesaria para ilustrar cómo Miomandre insiste en la persistencia de lo primitivo en Latinoamérica, pero de manera atenuada, al ligarlo a cierto aire o acento melancólicos, “propios del alma indiana”. Es cierto que para él esta búsqueda de lo auténtico sigue siendo lo que de manera latente subyace y ordena la expresión pictórica de Moro y los demás, pero a diferencia de su texto publicado en Francia, el que es traducido en el Perú le

dedica un espacio más central al cosmopolitismo y a la falta de exotismo de los artistas latinoamericanos y, por supuesto, no menciona nada sobre cómo los rojos salvajes son la nueva moda en la margen izquierda del Sena.

La segunda exposición de Moro se dio un año después en París, del 10 al 16 de marzo de 1927 en la Société Paris-Amérique Latine, y fue una bipsersonal con Jaime Colson.¹³⁶ En esta muestra el peruano presentó seis pinturas (dos de ellas calificadas de collage), ocho dibujos (un par de ellos con la indicación de ser también collages) y en una sección separada titulada “Scènes Péruviennes” obras con títulos costumbristas.¹³⁷ Es notorio el interés de Moro por exhibir sus acuarelas costumbristas: no solo repite algunas de la exposición anterior por no haberse vendido en Bruselas, sino que agrega muchas nuevas, conformando toda una sección de la muestra: sus escenas peruanas.¹³⁸ Y si bien Villegas ha señalado cómo el cubismo de Colson habría influido en la obra de Moro (341-2), más interesante aún resulta notar cómo Moro habría influido en Colson, pues entre los dibujos del dominicano para esta exposición figuran títulos como *Ollanta* y *Mamacona*, de obvias referencias andinas.

La única reseña que he encontrado de esta exposición, titulada “Pintura americana de vanguardia. Jaime A. Colson y César Moro”, no se publicó en París, sino en *La Gaceta Literaria* de Madrid. En su texto, el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón (quien vivía en Francia),

¹³⁶ Como hemos visto, ocho meses después, entre el 7 y el 12 de noviembre, y en el mismo lugar, Abril y Devéscovi expondrían su muestra. Unos días después, del 20 de noviembre al 3 de diciembre, y nuevamente en el mismo salón, otro pintor peruano, esta vez el indigenista Manuel Domingo Pantigoso, tendría una exposición individual de noventa cuadros (*Pantigoso fundador de los independientes* 45-46), lo que parecía confirmar esa demanda de rojos salvajes de la que habla Miomandre.

¹³⁷ Vale la pena citar los títulos: 33. *Les cholos*; 34. *Les fiancés d’Amancaes*; 35. *Las vivanderas*; 36. *Manifestation contre la liberté des cultes*; 37. *Le pêcheur et sa femme*; 38. *Los turrónes de Doña Pepa*; 39. *L’escolier*; 40. *Sergent de ville*; 41. *Six personnages*; 42. *Lavandière*; 43. *A la place du Dos de Mayo*.

¹³⁸ Según su catálogo, la exposición de 1927 repite al menos cinco obras de la de 1926: una pintura (*Fenêtres*), tres acuarelas (*Las vivanderas*, *Los Cholos* y *Paysage et figure*) y un dibujo (*Corps simples*).

contrasta la fresca originalidad de las acuarelas costumbristas de Moro, con sus dibujos, a los que emparenta con el surrealismo. Es la primera vez que la crítica liga a Moro con la estética surrealista:

En las escenas peruanas de Moro he recordado la pintura de los niños de candidez inimitable. Lírico en color como el trópico, fresca, mucha ingenuidad, pero también se siente la presencia del cálculo y tal vez algo del exotismo de Chagall. En sus otros cuadros y, sobre todo, en sus dibujos, Moro tiene felices afinidades con los pintores suprarrealistas que canalizaron uno de los brazos del inmenso delta picassiano. Sin embargo, ya en Malkine y, sobre todo, en Klee y Andre [sic] Masson, ha tomado esta tendencia una fuerte significación muy sávida. (1/4/1927: 5)

A pesar de lo dicho por Cardoza y Aragón, los dibujos de Moro en esta época, al menos los que nos han llegado, no parecen surrealistas todavía, sino, como menciona el mismo guatemalteco, más bien picassianos, de herencia cubista. En este sentido iban también los textos de Miomandre anteriormente citados, que en los pasajes concernientes a la obra de Moro son iguales en francés y español:

Pero es todo el Perú que canta en las acuarelas y pinturas del delicioso César Moro, el bello Perú colonial de los virreyes y de la 'Carrosse du Saint Sacrement', el Perú de los *cholos* y de las coquetas tapadas y de esa manta negra que hace un contraste tan fresco con su falda rosa y también el Perú más antiguo de reyes vestidos de plumas, el Perú de los indios del interior, llorando su decadencia a los sonos de la desgarradora *quena*. Es en este joven artista, como un surtidor irresistible de fresca, que surge hoy ese Perú, entre los andamios rígidos de una concepción nueva, sobria y estricta, nacida de su culto por Picasso: una geometría florida. (*Variedades* 976, s.n.)

Mientras Miomandre le dedica solo una línea al filocubismo de Moro y enfatiza todos los elementos que en Francia llama propios de la salvaje raza roja (que en Perú, con distinta introducción, aparecen como marca de autenticidad o en el peor de los casos como una cuota de color local), Cardoza prefiere no hablar de plumas, tapadas ni virreyes y más bien insertar a Moro en la tradición occidental junto a Klee y Masson. Repasar estas dos reseñas vis a vis nos permite identificar un problema que ya habíamos percibido en el capítulo anterior con Devéscovi, y que es ilustrado muy bien por el título del primer texto de Miomandre: la comercial demanda europea por un novedoso salvajismo latinoamericano. De hecho, Mariátegui nota en su primer artículo sobre el indigenismo en la literatura peruana, cómo esta demanda servía de estímulo para la producción local, y la ejemplifica con las expectativas europeas hacia la obra de Moro:

Otro acicate [para el indigenismo], en fin, en algunos, es el exotismo que a medida que se acentúan los síntomas de decadencia de la civilización occidental, invade la literatura europea. A César Moro, a Jorge Seoane y a los demás artistas que últimamente han emigrado a Paris, se les pide allá temas nativos, motivos indígenas, [sic] Nuestra escultora Carmen Saco ha llevado en sus estatuas y dibujos de indios el más válido pasaporte de su arte. (“Peruanicemos el Perú. El indigenismo en la literatura”, s.n.)

Michele Greet ha interpretado estas expectativas europeas que Mariátegui describe, y que ella también analiza en uno de los textos de Miomandre, como la posible causa para que César Moro abandone para siempre los temas peruanos en su plástica (“César Moro’s Transnational Surrealism” 22).¹³⁹ Aunque la inclusión de las “escenas peruanas” en su segunda exposición

¹³⁹ El texto de Greet, que reúne un excelente conjunto de descripciones analíticas de algunos de los collages de Moro, contiene sin embargo algunas interpretaciones forzadas de los mismos (por ejemplo, la lectura del collage de 1927 sin título que ensambla un dibujo humano con los intestinos expuestos y

indica que más bien Moro se aprovechó de la demanda europea de lo primitivo hasta casi dos años después de su llegada a Francia (como ese mismo año lo haría Devéscovi), es cierto que a partir de 1926 el lenguaje plástico de Moro empieza a cambiar, mostrando cómo el artista quemaba etapas rápidamente. Como hemos visto, el primer Moro parisino había dejado atrás su estilo de ilustrador modernista en Lima, y en su obra conviven esas acuarelas de motivos pintorescos y colores festivos (aunque también de retrato social y de encuentro de clases y razas) con dibujos de formas geométricas que a veces aluden a temas indígenas, como en “Mythologie indienne” y su diálogo con el espectador que anticipa el carácter de sus futuros collages surrealistas. Pero, como veremos en las próximas páginas, Moro empieza sus experimentaciones con el lenguaje surrealista en fecha tan temprana como 1926, y ya en 1928 la influencia decisiva del surrealismo ha adquirido centralidad desplazando los otros estilos.

No tenemos una fecha exacta de cuándo conoció Moro a los surrealistas. La fecha dada por Coyné (“Cronología” 696) como posibilidad más temprana es 1928. Sin embargo, más allá de esto, la información recogida por Greet sobre las exposiciones a las que Moro asistió desde 1926 es iluminadora de los términos de su evolución plástica. Basándose en material de archivo, Greet afirma que Moro ya habría visitado exposiciones surrealistas en fechas tan tempranas como marzo de 1926: “The Moro Archives at Getty Research Institute contain an invitation for an opening at the Galerie Surréaliste of works by Man Ray and ‘Objets des Iles’ in March of 1926 as well as an exhibition brochure for Tanguy’s exhibition at the Galerie Surréaliste in May

recortes médicos del cuerpo humano, para Greet, “introduces the notion of transparency and vulnerability, themes that reveal Moro’s own struggle with marginal social status” (“César Moro’s Transnational Surrealism” 24). Otros elementos discutibles son la afirmación polémica de que “Moro attempted to position himself as the ‘Pope’ of Latin American Surrealism” (20) y que “For Moro, the answer was to establish a Latin American variant of Surrealism that was at once unique and recognizably surrealist” (37). Esto último resulta discutible porque la autora no explica en qué residiría el carácter latinoamericano único del surrealismo de Moro.

of 1927, which included Peruvian, Mexican, Columbian, and Northwest Coast objects” (2013: 44). A lo que dice Greet habría que agregar que entre las cosas de Moro se guardan también catálogos de otras exhibiciones de artistas a las que el peruano acudió en este periodo de transición entre 1926 y 1929, algunos de los cuáles eran reproducidos habitualmente en las publicaciones surrealistas: dos muestras de Giorgio de Chirico (1926 y 1927), dos de Picasso (1926 y 1927), una de Jean Cocteau (1926) y una muestra colectiva (Georges Braque, Fernand Léger, Henri Matisse, Picasso, 1927).¹⁴⁰ Entonces, si bien Moro probablemente conoció a Breton en 1928 o poco más tarde, el trabajo de los surrealistas le era familiar desde al menos 1926 (ya sea por *Le Bulletin de la vie artistique* u otras revistas y/o por su asistencia a exposiciones). Su trato personal con ellos lo llevaría a que adoptara el francés como lengua literaria, y a colaborar en algunas de las empresas del movimiento, pero para eso todavía faltaba algunos años.

3.4. Moro, Joan Miró y el camino hacia el surrealismo

Cuando la diversidad de estilos que convivían en la obra de Moro en sus dos primeros años en París (el costumbrismo de sus acuarelas con tema peruano y las figuras geométricas de sus dibujos) cedió por su exposición directa al arte contemporáneo, Moro se vio de pronto en un camino de experimentación diferente: el de las vanguardias y el surrealismo. En este último camino, y a pesar de que no figura su nombre entre los catálogos supervivientes de las

¹⁴⁰ “Exposition d’œuvres de Giorgio de Chirico” (4 al 12 de junio de 1926), “Exposition Giorgio de Chirico chez Paul Rosenberg” (16 de mayo al 4 de junio de 1927), “Exposition d’œuvres récentes de Picasso” (junio-julio de 1926), “Exposition de cent dessins par Picasso chez Paul Rosenberg” (junio-julio de 1927), “Jean Cocteau. Poésie plastique” (1926), “Exposition d’œuvres de quelques peintres de XX siècle” (mayo-junio de 1927). Greet menciona que luego de conocer a los surrealistas Moro visitó exposiciones de Picabia, Dalí y Ernst (“César Moro’s Transnational Surrealism” 23, 44). Efectivamente, Moro visitó dos exposiciones de Picabia (“Francis Picabia”, 12 de noviembre al 7 de diciembre de 1929, y “Exposition Francis Picabia”, 10 al 25 de noviembre de 1931), una de Kandinsky (14 al 31 de marzo de 1930), una de Max Ernst (21 de noviembre al 4 de diciembre de 1930), y también asistiría a la segunda exposición individual de Salvador Dalí en la Galería Pierre (26 de mayo al 17 de junio de 1932).

exposiciones que visitó, para nosotros quien más lo influyó fue Joan Miró.¹⁴¹ Quizá por no echar más leña al fuego la crítica no ha explorado lo suficiente la que es la influencia mayor de Moro en sus primeros años de acercamiento a la plástica surrealista.¹⁴² Lo cierto es que su primera pintura surrealista sería *Piéton*, según Moro de 1926.

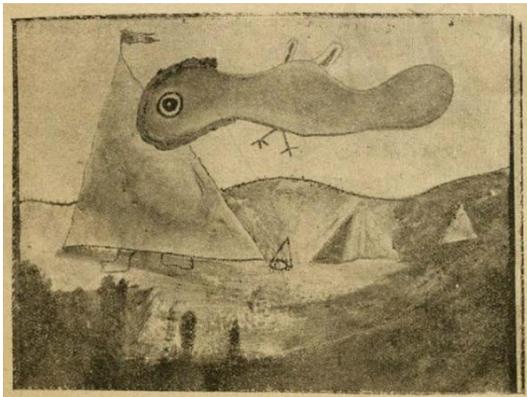


Fig. 27. *Piéton* (peatón). 1926¹⁴³



Fig. 28. Sin título. 1928.

¹⁴¹ Por supuesto que las formas de las figuras de Moro se pueden asociar no solo con Miró. Entre otras posibilidades surrealistas están Hans Arp, cuyo “Point Virgule” de 1927 guarda muchas semejanzas con las siluetas de los personajes de Moro. Esta obra fue expuesta en la Galerie Surréaliste en 1927, reproducida en *LRS* 11 (15 de marzo de 1928): 4, otra vez reproducida en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de 1938 (56), y luego expuesta en la exposición surrealista mexicana curada por Moro en 1940, como “Punto y coma-relieve en madera”. La otra influencia fue Tanguy, de quien se reprodujo en la *LRS*, entre otras obras, “L’inspiration” (número 12, 15 dic. 1929, 63), cuyas figuras amorfas en una amplia playa recuerdan mucho a Sin título (1928) de Moro, específicamente a la figura de la esquina inferior izquierda. La diferencia estriba en la pequeñez de las figuras de Tanguy que flotan en las arenas de sus infinitas playas desiertas, mientras las grandes figuras de Moro irrumpen en un paisaje acuático en el cual el resto de la playa conforma el fondo. A esto hay que sumarle lo que menciona Greet: la importante muestra en la Galerie Surréaliste visitada por Moro, que combinaba obras de Tanguy comentadas por Breton, y obras de arte indígena americano comentadas por Éluard.

¹⁴² En la polémica que Moro tuvo con Huidobro entre 1935 y 1936, Huidobro le espetó que era un plagiador, entre otros, de Miró: “Muéstranos algo tuyo, Morito Coquetón, muestra algo que no sea robado. Rompe ese mal dibujo “Pieton” [sic], plagiado de Joan Miró. Y para plagiar a esos que son verdaderos pintores, aprende primero a pintar por lo menos. No eres capaz ni de darte cuenta de que Chirico, Arp, Miró, Ernst, Dalí, Magritte saben pintar, son pintores de la popa a la proa” (*Vital* 3, junio de 1935, s.n.). La polémica la empezó Moro en el catálogo de la exposición de 1935, acusando a Huidobro de arribista y plagiario de Buñuel. El ataque fue divulgado en Chile por Pablo de Rokha en una carta abierta a Huidobro en el periódico *La Opinión*. Contestó Huidobro desde su revista *Vital*, tildando a Moro de homosexual, lacayo del surrealismo y plagiador, entre otras cosas. Moro, apoyado por EAW, responde con el panfleto *Vicente Huidobro o el obispo embotellado* (1936).

¹⁴³ *Piéton* fue exhibida en la exposición surrealista limeña de 1935, y su centralidad en la obra plástica de

Vemos tanto en *Piéton* como en la pintura sin título que la acompaña las figuras larvales flotantes propias de Miró, como las que se pueden ver en *La sieste* (1925), aunque los colores de esta última son bastante originales y su gama parece asociada a la de las anteriores acuarelas costumbristas de Moro. Greet ha descrito *Piéton* de manera precisa, notando también la influencia de Miró.¹⁴⁴

The painting is a free-form drawing of figures in a landscape reminiscent of works by Miró such as *Person Throwing a Stone at a Bird* made the same year. The addition of feet, tiny wings, and a large circular eye transform the amorphous floating form in the center of the composition into a sort of bird. The bird's flight defies all logic because the diminutive wings could not possibly support such a large creature. Behind the bird is a triangular form topped with a small flag that resembles a sail. And peaking out from beneath the sail are two small feet, which stand where the hull of the boat should be. Thus both the bird and the pedestrian boat suggest a sort of impossible or illogical travel, perhaps a voyage of the mind, or a voyage across cultures—just the sort of trip promoted by the surrealists. (“César Moro’s Transnational Surrealism” 30)

Moro es patente en el hecho de que ocupó la portada del catálogo (de ahí se ha tomado esta reproducción). También fue una de las cuatro obras de Moro incluidas en la gran exposición surrealista mexicana de 1940, organizada por él mismo. En el catálogo de la exhibición de 1940 sale fechada en 1926, lo que parece poco probable, vista la evolución artística de Moro. En todo caso, si fue pintada en 1926 quizá fue exhibida en sus exposiciones en Bruselas y París con otro título, porque en ellas no aparece. Perteneció a la colección del mexicano Moisés Sáenz y en la actualidad está perdida. Fig. 28, lápiz y témpera sobre papel, sin información sobre dimensiones. Tomada del CD de la edición de Poitiers.

¹⁴⁴ La obra de Miró que a continuación menciona Greet fue reproducida en *Le révolution surréaliste* 9-10 (1 de octubre de 1927): 62, como “Personnage jetant une pierre a un oiseau”. Miró publica otras imágenes en la revista: en el número 11 (15 de marzo de 1928), “La sauterelle”, y en *LRS* 12, 15 dic. 1929, 52, una pintura sin título, y un par de obras más que mencionaré en un momento: “Maternité” y “Le chasseur”.

Para este momento creativo de Moro, Joan Miró ya había publicado en el cuarto número del órgano oficial del movimiento, *La revolution surréaliste* (15 de julio de 1925), dos cuadros: su “Maternité” de 1924 (4) y “Le Chasseur” (15). Moro conocía la revista, ya que según confesión propia esta entrega en particular fue fundamental para su adhesión al surrealismo: el número incluía en su carátula el lema “Et guerre au travail”, unos fragmentos de una conferencia de Louis Aragon en que éste denostaba agresivamente contra el trabajo, y de Breton la primera entrega de un texto que puede haber sido fundamental para Moro, “El surrealismo y la pintura”.¹⁴⁵ Al artista peruano la actitud agresiva contra lo utilitario y la ciencia lo entusiasmaba: traduce el lema como “Abajo el trabajo” usándolo como título para uno de sus poemas de 1928, incluye la idea en otro poema, con la fórmula “A bas le travail” (“A l’occasion du nouvel an”, Moro *OPC* 2016: 112-113).¹⁴⁶

¹⁴⁵ El texto de Aragon está hecho de fragmentos de una conferencia dada en la Residencia de Estudiantes de Madrid el 18 de abril de 1925. En él Aragon dice, entre otras cosas: “Ah! banquiers, étudiants, ouvriers, fonctionnaires, domestiques, vous êtes les fellateurs de l’utile, les branleurs de la nécessité. Je ne travaillerai jamais, mes mains sont pures. Insensés, cachez-moi vos paumes, et ces callus intellectuels, dont vous tirez votre fierté. Je maudis la science, cette sœur jumelle du travail. Connaître ! Etes-vous jamais descendus au fond de ce puits noir ? Qu’y avez-vous trouvé, quelle galerie vers le ciel ? Aussi bien je ne vous souhaite qu’un grand coup de grisou qui vous restitue enfin à la paresse qui est la seule patrie de la véritable pensée” (“Fragments d’une conférence” 24). Otro ejemplo de la buscada inserción de Moro en la tradición surrealista se puede ver en la última frase citada, en la que Aragon le desea a los trabajadores que una gran explosión de gas grisú los devuelva a la pereza, la única patria del verdadero pensamiento: esta es una de las posibles fuentes del título del libro de Moro *Le château de grisou* (1943), junto a “Grisou”, que es el título de una colección de imágenes (en las que sobresalen los leones y las ventanas) que el surrealista tinerfeño Óscar Domínguez, inventor de la técnica automática de la decalcomanía, trabajó junto a Marcel Jean en 1936, y que pensaban publicar en un libro de artista. La imagen “Grisou” de Jean, con la descripción de “tipografía magnética”, apareció en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938): 75, que Moro conoció.

¹⁴⁶ “Abajo el trabajo” está recogido en Moro, *OPC I* (66-67), y apareció originalmente mutilado en *Amauta* 14 (1928): 30-31, con el título de “Following You Around”. El segundo poema es parte de la colección póstuma *Cès Poemes* y lleva una nota al pie de Moro llamando a leer el número cuatro de la revista surrealista. La traducción castellana de sus versos finales dice: “Un día oí un grito: ‘Abajo el trabajo’. Aquel día yo ya trabajaba desde el alba rompiéndome las muñecas a duros martillazos” (*OPC I* 113). Años después, a poco de aparecer el primer número de la revista surrealista *El uso de la palabra* que dirigió con EAW, Moro le escribió a éste una carta desde México el 8 de febrero de 1940 planeando el contenido del segundo número: Moro le indica a EAW que la revista tendrá que incluir “un resumen de

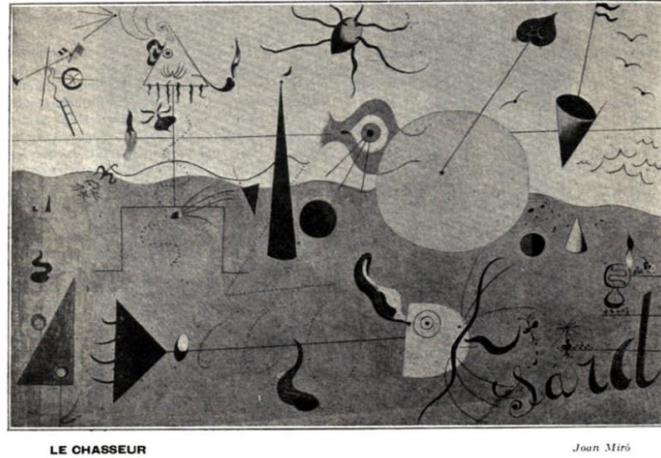


Fig. 29. *Le chasseur*. 1924. Se reproduce como apareció en *La révolution surréaliste* 4 (1925): 15.

Entre el *Piéton* de Moro y *Le Chasseur* de Miró hay más de un elemento en común. En primer término, el cuadro del peruano parece una síntesis de los abundantes elementos del de Miró. El pez de la parte inferior de Miró se transfigura en la gran larva flotante de diminutas alas y patas de Moro, y además su viaje cambia de sentido: la figura transeúnte de Moro viaja de derecha a izquierda. Las figuras triangulares de Miró se reflejan en Moro, especialmente el triángulo verde de abajo a la izquierda, que aparece como la vela con pies de Moro. Los múltiples ojos de Miró se condensan en Moro en solo uno, dibujado al medio de su cuadro. Finalmente, las banderas de Francia, Cataluña y España de Miró que aparecen pequeñas en las esquinas superiores de su *Cazador*, en Moro son una sola bandera, cuyo reconocimiento se hace dudoso por la falta de colores en la reproducción. Finalmente, la diferencia del paisaje es importante: el “peatón” de Moro vuela sobre montañas y árboles.

todas las estupideces que la prensa mexicana ha dicho del surrealismo” y “en un lugar visible habrá que incluir algunos lemas del surrealismo, como “Abajo el trabajo”, que me gusta muy particularmente y fue básico para mi adhesión al surrealismo” (Moro, *Cartas* 107-8).

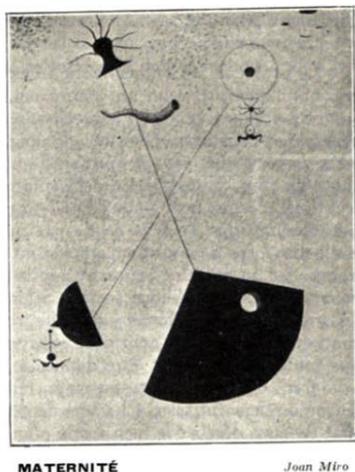


Fig. 30. Miró. *Maternité* (1924)¹⁴⁷

Fig. 31. Moro, sin título.1927.

Fig. 32. Moro, sin título. 1928.

Por otro lado, como se puede apreciar poniendo lado a lado “Maternité” de Miró, con dos pinturas de Moro de la época, no sólo las figuras larvales reaparecen en Moro, sino también los ejes verticales y horizontales cruzándose y terminando en figuras circulares que son usuales en la pintura de Miró de la época. Moro retrabaja el balance que ofrece Miró entre los elementos a cada extremo de su óleo, y ofrece figuras y colores que le quitan importancia al eje, configurando un fondo de paisaje geométrico en la figura de 1927, y otro de un extraño paisaje en el de 1928.

La influencia de Miró sin embargo se extiende también a los dibujos más sintéticos, como se puede ver en la reelaboración que hace Moro de las líneas de *Le Placeur du music-hall* (figs. 33 y 34). Si bien en ambas figuras se puede adivinar un rostro, Moro obvia todo rastro de pintura del original al hacer su versión. Sus trazos son tímidos y temblorosos, y creo que corresponden, a pesar de que el dibujo está firmado, más que a un trabajo terminado al testimonio del trabajo en marcha que era el aprendizaje y experimentación en el que estaba

¹⁴⁷ Fig. 30. Reproducida como apareció en *La révolution surréaliste* 4 (1925): 4. El original es un óleo sobre lienzo, 92.10 x 73.10 cm. Fig. 31. Moro. Témpera sobre cartón. 22,5 cm x 17,5 cm. Fig 32. Témpera sobre papel 31 cm x 23 cm.

empeñado para afinar sus medios expresivos.

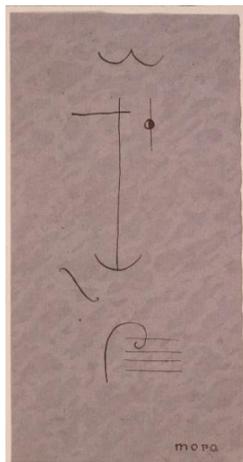


Fig. 33. Miró. *Le Placeur du music-hall*¹⁴⁸ **Fig. 34.** Moro, s.t., s.f. **Fig. 35.** Moro. Sin título, s/f.

No sabemos con total seguridad si Moro llegó a ver, antes de pintar la fig. 35, el *Desnudo femenino* de 1926 de Miró al que se puede acceder en el enlace adjunto en la nota a pie de página.¹⁴⁹ Pero sí sabemos que la Galería Pierre le compró la obra directamente a Miró en 1928, por lo que es perfectamente posible. En estas dos pinturas vemos que Miró también pudo haber influido en la paleta de Moro, lo que lo habría llevado a la experimentación con las sombras y las veladuras. Moro ignora la explicitud del cruce de los ejes de Miró y convierte la foca de su modelo en una sucesión de figuras verticales: a la izquierda una especie de pedestal con diminutas patas de palmípedo, seguido de una especie de larva humanoide con una doble

¹⁴⁸ Fig. 33, 1925, óleo sobre lienzo, 100 x 68 cm. En la Fundació Joan Miró, Barcelona en préstamo de la Generalitat de Catalunya. Imagen tomada de <https://www.fmirobcn.org/ca/col-leccio/cataleg-obres/19876/p-l-acomodador-del-music-hall-p>

¹⁴⁹ Miró, *Female Nude*, óleo sobre lienzo, 92.4 x 73.7 cm, actualmente en el Philadelphia Museum of Art. En 1928 fue adquirido por la Galería Pierre, donde los surrealistas habían hecho su primera exposición pictórica en 1925. No reproducimos, sólo enlazamos, por motivos de derechos de autor. En: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51062.html>

sombra, la primera negra coronada por una mancha roja, la segunda marrón.

Como vemos, el aprendizaje del nuevo lenguaje surrealista de Moro empezó en la pintura y antes de tratar personalmente a los miembros del movimiento, y tuvo que ver con la experimentación formal en pos de aprehender unas herramientas expresivas que le eran ajenas. Tanto para la relación intertextual visual de Miró y Moro, como para la relación que éste establecerá luego con los otros grandes nombres del surrealismo, vale lo que ha apuntado Gaëlle Hourdin para el caso de la intertextualidad literaria en la poesía moreana (246-247): que más allá de presentarse únicamente como un artista de ruptura, Moro se sitúa explícitamente en una tradición (en este caso la renovadora del arte), y su obra constituye así una memoria viva de sus diversas fuentes. De esta forma, Moro reclama para sí un parentesco con las figuras mayores del arte nuevo, y el derecho de prolongar sus hallazgos, realizándose un reconocimiento de sus propias cualidades y posibilidades. Esto se complementa con las razones que llevan a Moro a dejar atrás estilos y temas que él había ligado al localismo: el surrealismo, al basarse en el inconsciente y los sueños, era un lenguaje que no tenía en cuenta fronteras geográficas y que proponía no solo un lenguaje moderno, sino también universal. Como Greet ha apuntado, “Moro did not conceive of Surrealism as a foreign import, rather he believed it to be the ideal visual and literary language with which counter the entrenched nationalism of artistic production in the Americas” (20).

Antes de pasar a la siguiente sección, permítaseme reseñar cómo veinte años después de este momento de ansiedad de influencia pictórica, en carta del 12 de junio de 1947 a propósito del contenido de *Las Moradas* (la revista que Emilio Adolfo Westphalen publica ese año), Moro le dice a EAW, quien parece haberle sugerido que escriba un artículo sobre Miró:

En cuanto a Miró, no he visto para nada sus últimas cosas. ¿Por qué ocuparse también tanto de Miró? Es bastante conocido y de verdad no sabría qué decir sobre un señor a quien el mundo entero considera un genio. Me imagino que piensas que estoy perdido y que soy una bestia por hablar de este modo. Muy de acuerdo en publicar reproducciones de Miró, de Picasso, etc. Mil veces más importante sería escribir sobre De Chirico, a quien nadie conoce y quien en mi opinión es cien veces más fascinante e importante que Miró, y atacado a muerte por el surrealismo. (*Cartas a Westphalen* 428-429)¹⁵⁰

3.5. Moro entre los surrealistas y de regreso en Lima

Moro entraría finalmente en contacto directo con los surrealistas en 1928 o 1929. Al igual que con su pintura, el peruano ya conocía la literatura surrealista a través de lecturas: dos de sus poemas fechados en 1927 tienen epígrafes surrealistas.¹⁵¹ Uno es “Oráculo” (*Amauta* 14 (1928): 30), firmado en Cannes en setiembre de 1927, con un epígrafe de Paul Éluard proveniente del poema “Au cœur de mon amour” de su *Capitale de la douleur* (Capital del dolor), que se había publicado en 1926. Moro manipula el original: en el poema la voz poética en primera persona está discurrendo sobre el amor (heterosexual) hasta que cambia la focalización para afirmar que el Hombre, para lograr gozar de todas las cosas, debe dormir (“Au cœur de mon amour” 137-138). Moro elige tres versos de este segundo grupo y les invierte el orden: la nueva manera en que quedan presentados los versos muestra veladamente una escena en que la voz lírica observa

¹⁵⁰ A Chirico le tenían EAW y Moro una admiración compartida desde fines de la década de 1920: ambos habían leído tempranamente su novela *Hebdomeros*, y en el catálogo de su exposición limeña de 1935 habían publicado un fragmento de la misma. Moro publica además una “Pequeña antología” de Chirico en la revista mexicana *El Hijo Pródigo* 22, el 5 de enero de 1945 (33-41). En su *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de 1938, Breton dice que Chirico es un pre-surrealista que no tuvo la valentía de dejar de ridiculizar su genio perdido, que sus pinturas interesantes terminaban en 1918, y que lo único valioso hecho después de ese año era *Hebdomeros* (*Dictionnaire* 7).

¹⁵¹ Coyné dice que estos epígrafes “no son más que ‘irrisión y befa’” (695). No puedo estar de acuerdo.

a un hombre durmiente constituido como objeto de deseo: “Dort. Il dort. Il dort. Il dort. / De tous les sacrifices et de toutes les conquêtes / L’homme de tous les mouvements” (*Amauta* 14 (1928): 30). El poema en sí, enmarcado por el epígrafe, trata de recrear la atmósfera del sueño, aunque de manera poco lograda.

El otro es “Scarabée ou maman” (escarabajo o madre) firmado en París, y tiene un epígrafe de Louis Aragon proveniente de un bello texto en prosa surrealista, sin título, publicado en *La révolution surréaliste* 7, de junio de 1926.¹⁵² Moro también manipula el original: presenta el original en prosa en forma de versos, de manera que el ritmo de las anáforas de Aragon queden incluso más explícitas que en el original. A la repetición de la fórmula “pies de ...en forma de...” (“pieds de...en forme de...”), Moro le opone una pregunta en su primer verso (“Por qué decir sus nombres son los caballos del music hall”, 61) con la que abre una serie de juegos de nominación y sonoros. El poema de Moro está escrito en español y constituye, en mi opinión, su primer poema surrealista pleno. Especialmente interesante es el siguiente fragmento: “Cuando mis ojos se hayan perdido en los pliegues de las banderas entregadme oh selectos apaches a la voracidad de los abanicos, guarnecidos de cepillos de dientes las escaleras continúan entre las ruedas respiración tranquila declaración de los bienes, funicular caliente en mis entrañas se dispersa la multitud” (*OPC I* 62). Reaparece aquí el tema del nacionalismo denotado por las banderas: los indígenas serían los llamados a castigar al enunciador si este cayera en patrioterismos, echándolo a las fauces de una “máquina” surrealista. Aquí y en el resto del texto se puede apreciar ya la incongruencia sintáctica, los juegos fonéticos y el encuentro imprevisto entre objetos procedentes de diferentes campos semánticos que usualmente causa el efecto

¹⁵² El texto de Aragon forma parte de una sección llamada “Textes Surréalistes” y va entre las páginas 20 y la 22. El fragmento que usa Moro está en la página 20. Este número de la revista tiene la continuación de las disquisiciones de Breton sobre el surrealismo y la pintura que venían del anterior.

surrealista de extrañamiento. Pero el título llama también la atención. La mención del escarabajo o la madre alude a los “pies de viejos en forma de escarabajo” del epígrafe, pero es también una alusión directa al quinto Canto del Conde de Lautréamont, en que aparece un escarabajo gigante rodando una bola de excrementos que es realmente una mujer maga que lo ha transformado a él y a su hermano en animales (*Chants de Maldoror* 236-244).

Estos dos poemas junto con el ya mencionado “Abajo el trabajo” de febrero de 1928, son la muestra clara de que incluso antes de establecer relaciones personales con los integrantes del movimiento, Moro ya estaba experimentando y tratando de controlar el novedoso modo surrealista a la sombra de Breton, Aragon y Éluard. Al conocerlos, todo se vuelve más intenso: Moro deja el español y la pintura queda relegada a un segundo plano, reemplazada por la poesía en francés. El peruano escribe y comparte sus poemas en este idioma con los líderes del movimiento: en abril de 1932 Moro recibe una carta de Éluard en la que éste le comenta sus poemas, le manifiesta su admiración por sus textos (por su diversidad y por ser sorprendentes) y le promete interceder ante la editorial *Cahiers Libres* para su publicación. Según Coyné, no se conoce con exactitud si fue Éluard o Breton o el director de la editorial, Laporte, quien perdió los dos cuadernos originales de Moro (Coyné 698, 748-9).

Como parte ya del movimiento surrealista, Moro no solo ahonda en la poesía sino que, en el contexto del acercamiento y roces del surrealismo con el comunismo, también sigue al grupo en su compromiso marxista,¹⁵³ traduce textos de Salvador Dalí (Coyné 699; Westphalen, *Poesía*

¹⁵³ Coyné (697, 701). Su compromiso político se extendería a Lima, donde participa en la confección del Boletín del Comité de Amigos la Defensa de la República Española, con Manuel Moreno Jimeno y Westphalen. Este tipo de avatares políticos, que muestran el compromiso político del círculo en que Moro se movía en Lima, llevarían a la cárcel a José María Arguedas, Moreno Jimeno, José Ortiz Reyes y a Westphalen (este por poco tiempo gracias a influencias familiares). La persecución lleva a Moro a refugiarse en México.

completa 553) y pasa tiempo con los poetas surrealistas de Martinica en París.¹⁵⁴ Además, en 1932 envía a Paul Éluard y André Breton sendos poemas surrealistas de homenaje. Pero recién fue en 1933 que su acercamiento produjo textos publicados. En mayo apareció su poema “Renommée de l’amour” en la quinta entrega de *Le surréalisme au service de la révolution* y en el número 6 de la misma revista (el 5-6 fue un número doble) se publicó su participación en tres investigaciones experimentales. En junio Moro agregó una nota en contra de la represión del gobierno peruano de Luis Sánchez Cerro a la declaración grupal “La movilización contra la guerra no es la paz” (“La mobilisation contre la guerre n’est pas la paix”), y en diciembre se publicó un poema suyo en una plaqueta en favor de la parricida Violette Nozières.

De este conjunto cabe mencionar cómo los poemas en homenaje a Paul Éluard y Breton funcionan no solo como declaración de admiración, sino como medio para demostrar adhesión y simultáneamente competencia en el lenguaje surrealista ante los líderes del movimiento. Así, el poema “Hommage à Paul Éluard” (*OPC I*: 130-137, citamos por la traducción) hace uso del tema del interés por lo primitivo aludiendo primero tenuemente a la conquista de los incas (“La pólvora de piedra/ los fragmentos de cordilleras / la costumbre de vestirse con la armadura de alabastro”, 131) para inmediatamente pasar a motivos surrealistas como las alucinaciones que ocurren antes de dormir (“juramentos hipnagógicos ensangrentados”, 131) y otros que además él usó muy pronto en su pintura, como los ambientes marinos y la presencia de anélidos (“La

¹⁵⁴ Ver el testimonio del pintor surrealista rumano Jacques Hérold (1910-1987): “A Moro lo conocí en el momento cuando entré en el Movimiento Surrealista, con unos poetas del Caribe, de Haití y de Martinica, en cuya compañía solía andar [...] Según Ud. Sabe, Moro era bastante tímido y además viajaba mucho” (Baciu, *Surrealismo latinoamericano* 74). En las investigaciones experimentales del 5 de febrero y 11 de febrero de 1933, participaron, entre otros, Moro, y los martiniqueses Pierre Yoyotte y J. M. Monnerot. Este grupo representa una de las muestras del compromiso social surrealista: en 1932 se publica el único número de su revista anticolonial *Légitime Défense* declarándose marxistas y surrealistas. Para más información sobre este grupo en París ver la introducción y la primera parte de *Refusal of the Shadow: Surrealism and the Caribbean* editado por Richardson. Sobre el artículo que Monnerot publica en *LSSR* en 1932 sobre cómo lo primitivo era visto desde la mentalidad “civilizada”, ver Richardson (22-23).

sombra de anélido de pie metálico”, 131). Más adelante en el poema, aparecen esta vez explícitamente los indios: “Siguiendo el itinerario de los rápidos/ Uno encuentra a los indígenas sarnosos y empenachados / de modo divino y original / Los anales del oro yaciendo bajo el esquivar” (133). La idea de que los indios son originales y divinos y la aparición del oro, en principio parecen destinados a satisfacer las expectativas de su homenajeado lector, aunque la idealización del pasado precolombino fue un tema recurrente en Moro hasta su muerte.¹⁵⁵ En el “Hommage à André Breton” (*OPC I* 138-147) aparecen también las pruebas de su linaje surrealista en imágenes como “Agujarse violentamente los ojos con alambre de púas” (141), para luego hacerle un pedido al interlocutor homenajeado, diciéndole: “Llevad mi sombra hasta el final” (145), verso seguido de una sucesión de imágenes como “donde el sueño sentad[o a] la mesa distribuye/ Los regalos ardientes del insomnio de granito” (145).¹⁵⁶ El poema termina cortando bruscamente su ritmo acezante y anafórico para ofrecer su última estrofa a Breton, rindiéndole pleitesía, regalándole su voz como eco: “Un ejemplo: / Unas vigas aflorando del agua / Aspiran a pleno pulmón / La frescura del mediodía en los frascos / y un instante después se marchitan / hasta formar imágenes delicadas e incomprensibles” (147).

¹⁵⁵ Su texto “Biografía peruana (La muralla de seda)” (*Anteojos* 123-132) atestigua su visión del incanato como utopía lírica y en esto se parecía a cierta visión primitivista europea sobre los incas: “No sabría decir cómo el esplendor, la riqueza y el resplandor de las piedras, de las pedrerías y de las cascadas de oro cegaba la luz del sol en la época precolombina” (127). De la misma forma son comunes en su obra los ataques a los conquistadores españoles (v.g. contra Sarmiento de Gamboa, *Anteojos de azufre* 185-6)

¹⁵⁶ Años después Moro hace una apología del sueño en su reseña al libro *Trajectoire du rêve* (1938) de Breton (*Anteojos* 108-111). En su texto Moro cita a Westphalen, Pierre Mabille y al propio Breton para decir que Breton es la mente más lúcida que haya producido el siglo XX, que el sueño es un medio de conocimiento, y que la imaginación tiene una virtud práctica, respectivamente. Luego agrega él: “en el sueño y por el sueño deben resolverse los problemas capitales del hombre: el amor, la locura: es decir: la poesía, la revolución” (110).

Moro, pues, busca reafirmar su posición en el movimiento performativamente (y con admiración sincera, hay que añadir), mostrando a Éluard y Breton su dominio de los recursos expresivos del surrealismo (aunque esa mostración pueda arruinar el poema, como muestra la última estrofa del homenaje a Breton, acabada de citar). Pero quizá estos homenajes no sean los textos más importantes que nos han quedado de esta época en función del tema de la inserción de Moro en la nueva tradición (el surrealismo) como expresión de sus deseos de universalidad y modernidad, sino sus respuestas a tres encuestas como parte de un par de sesiones de “investigaciones” surrealistas (*Le surréalisme au service de la révolution* 5-6 (1933): 12-15). Repasemos brevemente este diálogo directo de Moro con los surrealistas en París, en febrero de 1933.

El género del primer y segundo conjunto de preguntas tenía por título “Sobre el conocimiento irracional del objeto”. El primer objeto a indagar era una bola de cristal de videntes.¹⁵⁷ Lo interesante de esta primera intervención de Moro es que solo responde algunas preguntas. Para Moro la bola de cristal es tanto diurna como nocturna, es un objeto favorable al amor que envuelve al individuo. Para Moro, si uno sumerge la bola de cristal en agua, “el agua se vuelve más clara que la respiración, comienza la primavera”, y al sumergirla en orina, esta “ya no es orina, sino un topacio”. La bola de cristal, para Moro, corresponde a tres de los cuatro

¹⁵⁷ Esta es la lista de preguntas del conjunto A, en mi traducción, cotejada luego con la de Silva Santisteban (*Anteojos* 17-25): Una bola de cristal de videntes... ¿Es diurna o nocturna? - 2. ¿Es favorable al amor? - 3. ¿Es apta para la metamorfosis? - 4. ¿Cuál es su situación espacial en relación con el individuo? - 5. ¿A qué época corresponde? - 6. ¿Qué sucede si uno la sumerge en agua? - 7. ¿En leche? - 8. ¿En vinagre? - 9. ¿En orina? - 10. ¿En alcohol? - 11. ¿En mercurio? - 12. ¿A qué elemento corresponde? - 13. ¿A qué sistema filosófico pertenece? - 14. ¿En qué enfermedad le hace pensar? - 15. ¿Cuál es su sexo? - 16. ¿Con qué personaje histórico se la puede identificar? - 17. ¿Cómo se muere? - 18. ¿Con qué debería encontrarse en una mesa de disección para hacerse bella? 19. ¿Cuáles son los dos objetos con los que a uno le gustaría verla en el desierto? - 20. ¿Dónde la posaría usted en el cuerpo desnudo de una mujer? - 21. ¿Y si la mujer está dormida? - 22. ¿Y si ella está muerta? 23. ¿A qué signo del Zodíaco corresponde? 24. ¿En qué parte de un sillón la pondría? - 25. ¿En qué parte de una cama la pondría? - 26. ¿Con qué crimen se relaciona?

elementos, “fuego, aire y agua, nunca tierra”, no pertenece a ninguna corriente filosófica, y el signo del zodiaco que le corresponde es escorpio. Pero quizá las respuestas a las preguntas 18 y 19 son las más interesantes para atisbar el surrealismo moreano. Para el peruano, una bola de cristal no debería encontrarse fortuitamente, arbitrariamente, con ningún otro objeto para crear la belleza, sino que debería aparecer sola, cubierta de sangre, entre miles de otras bolas. Finalmente, en el desierto, a Moro le gustaría verla entre dos enormes cubos de cristal de roca.

Las preguntas que Moro no responde hacen ver en general que el peruano le da preferencia a una visualización de este objeto por sí mismo y que evita su personificación (por ejemplo, no ve Moro a la bola de cristal muriendo). Prefiere no imaginarla sobre una mujer, esté esta desnuda, dormida o muerta. Tampoco quiere colocarla sobre una cama ni un sillón, ni la relaciona con ningún crimen específico. La encuesta B es sobre el conocimiento irracional de un corte de terciopelo rosa. Para Moro, en cuanto a las preguntas que personifican el objeto, dice que esta pieza de terciopelo rosa no se desplaza, que vive en el barrio de la Plaza Vendôme de París, que su actitud es de indiferencia, habla francés, su poeta favorito es Verlaine, su lugar en la familia es el de una muchacha en edad casadera, su profesión es la de partera, que se moriría ahogada, y que si Moro tuviese que matarla, lo haría a golpe de revólver.

Las imágenes que le suscita el objeto a Moro son interesantes: para él, un trozo de terciopelo rosa sería bello si se encontrase con un colmillo de elefante sobre una mesa de disección. Es además un objeto que se presta para la metamorfosis: se transforma primero en un juego de cartas, luego en pájaro y en cometa. Finalmente, la tela se relaciona con la enfermedad del herpes labial, y con la “perversión sexual” de la homosexualidad femenina. Es interesante notar que entre los otros encuestados las enfermedades más nombradas son la histeria (cinco veces), la demencia temprana, la tuberculosis, el lupus o la lepra.

La encuesta C se titula “Sobre las posibilidades irracionales de penetración y orientación en un cuadro: *El enigma de un día* de Giorgio de Chirico” (traducción mía). El cuadro es de 1914, óleo sobre lienzo (185.5 x 139.7 cm).



Fig. 36. Chirico. *L'énigme d'une journée* (1914) como apareció en *LSSR* 5-6 (1933): 15

Las preguntas se orientan a que el espectador se sitúe a sí mismo de manera imaginativa en el cuadro. Algunas de las respuestas de Moro fueron las siguientes:

1. ¿Dónde está el mar? Delante del cuadro y detrás de las chimeneas.
3. ¿Dónde aparecería un elefante? Corriendo bajo las arcadas, ensangrentado, barritando.
7. ¿Dónde se haría el amor? En la orilla, detrás de las chimeneas.
8. ¿Dónde te masturbarías? En un subterráneo a la derecha del pedestal, luego en la ventana del palacio. Se deja caer el esperma en la plaza.
9. ¿Dónde se defecaría? En el techo del segundo edificio, mirando el mar.
15. ¿Qué publicidad se colocaría en el edificio principal de la izquierda? “Construiré el cielo sobre la tierra” (Santa Teresa)

Lo que muestran las respuestas de Moro es su instalación total en la propuesta surrealista, con respuestas visuales interesantes a las preguntas sexuales, a las de las metamorfosis y personificación de los objetos, y al parafraseo de la famosa idea de Lautréamont de la belleza como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección.¹⁵⁸ Las menciones a la sangre y a los pájaros, y la admiración por Santa Teresa, le seguirán siendo gratas en el futuro. Poco después de estas sesiones Moro partía de regreso al Perú, donde, como veremos, aprovecha en el collage las lecciones aprendidas en París.

3.6. César Moro, el indigenismo, los collages

El impulso de Mariátegui al indigenismo plástico andando el tiempo dio paso a un periodo de hegemonía artística de ese estilo pictórico, representado por José Sabogal y la Escuela de Bellas Artes, de la cual fue nombrado director en 1931. En ese contexto llega a Lima César Moro en 1933, conoce a Westphalen, realiza la primera exposición surrealista en Latinoamérica de 1935 y una muestra individual en diciembre de 1937. Mientras tanto, Moro cocinaba con EAW la revista surrealista *El uso de la palabra*, anunciada desde 1935, la que se retrasó y se publicó finalmente en 1939, con Moro ya en México. Para su revista, Moro prepara el artículo “A propósito de la pintura en el Perú” (*Los anteojos de azufre* 92-99), uno de sus textos más importante sobre las artes plásticas. El indigenismo como corriente artística hegemónica promovida por la Escuela de Bellas Artes es duramente criticado por Moro en este ensayo, que es un ataque contra la renuncia a lo universal, el mercantilismo en el arte y las deficiencias técnicas de una escuela a la que tilda de cretina y repetidora de fórmulas.

¹⁵⁸ Esta idea aparecerá en una encuesta surrealista posterior en que la premisa era “¿Puede usted decir cuál ha sido el encuentro capital de su vida? ¿Hasta qué punto este encuentro le ha dado, le da la impresión de ser fortuito o necesario?” (Breton, *El amor loco* 31). El autor recogió su comentario a los resultados en el segundo capítulo de *El amor loco* (que apareció originalmente en 1937). Alrededor del tema de Lautréamont, Oscar Domínguez pintó “Máquina de coser electrosexual” en 1934 y Dalí, “Máquina de coser con paraguas en un paisaje surrealista” de 1941.

Para Moro el gran problema de la pintura en el Perú es el intento de “circunscribir, ahora, la expresión esencialmente poética, por ende universal, del lenguaje pictórico” (“A propósito de la pintura en el Perú” 96) a la representación del indio, limitando “el problema del hombre actual en el Perú, dentro del callejón sin salida y sin seducción de la reproducción arbitraria o justa del indio” (96). Moro denuncia que los pintores indigenistas no creen en un futuro mesiánico del indígena (él tampoco), que desconocen su pasado (pues solo piensan en el indio quechua, sin reconocer las culturas precolombinas de la costa) y que tampoco les interesa su presente explotado: lo que hacen, por interés comercial, es pintar un indio exótico para los turistas y un indio deforme para las clases altas. El indio para los indigenistas es, según Moro, “ese fabuloso mito de cartón que les produce rentas” (94), “indios sin relleno, indios como figurones de feria” (94), un indio que a fin de cuentas es solo un “monstruo de farsa” (98). Su argumentación remarca además la falta de recursos técnicos de la pintura indigenista y su nacionalismo en contra de lo europeo supuestamente decadente. Critica de paso cómo los defensores del indigenismo tildan de extranjerizantes, afrancesados, enemigos acérrimos del indio o farsantes a quienes osan criticarlos. Detrás de todo esto, dice Moro, está la Escuela de Bellas Artes, “el baluarte más fuerte de esa anodina tendencia” (97).

Lauer ha criticado el ensayo de Moro llamando algunas de sus críticas al indigenismo reaccionarias:

La posición de Moro es ambigua, mezcla críticas ciertas con falacias de origen subjetivo, apreciaciones de carácter progresista con otras necesariamente surgidas del mal entendido, ya que no es posible atribuirle a Moro (pintor él mismo, y participante de la Peña Pancho Fierro) un desconocimiento de la producción indigenista. [...] la crítica de Moro tiene algunos rasgos que la asimilan a una posición objetivamente reaccionaria: el

intento de arrasar con el significado del tema en el arte, la confusión del nacionalismo artístico con el anti-extranjerismo (y de allí la confusión anti-nacionalismo con el genuino reconocimiento de las demás culturas para todo pueblo. (*Introducción* 127)

Está claro que fue frente a ese enemigo indigenista hegemónico que Moro enfiló sus baterías surrealistas. Pero, ¿son válidas las críticas de Lauer? ¿Tenía Moro una posición anti-nacionalista reaccionaria? Como hemos visto antes, estamos de acuerdo con Greet sobre las posibilidades que el lenguaje universalista del surrealismo le dio a Moro en París para eludir las demandas europeas de primitivismo. Pero la relación de Moro con lo peruano es bastante más compleja que el acto de dejar de crear pinturas costumbristas. Creo que para aproximarnos a las posiciones de Moro sobre lo autóctono es útil regresar a *Latin American Vanguardists*, donde Unruh ha analizado la interacción de las vanguardias latinoamericanas con el discurso europeo americanista (la utópica búsqueda de las vanguardias europeas de lo primitivo en América). Unruh afirma que en las vanguardias latinoamericanas hay un nacionalismo cultural, una búsqueda de lo autóctono provocada por el deseo de exploración en la identidad propia, que es múltiple e híbrida: “the polemical Americanist discourse in vanguardist manifestos and magazines celebrated the continent’s humanism, energy, ‘ancestral spirit’, and radical newness as powerful antidotes to European cultural exhaustion” (130). A la vez, Unruh muestra que en los vanguardistas latinoamericanos hay una visión de América “as a primordial ground zero of human experience and creation” (150), el mundo más nuevo y más viejo al mismo tiempo, visión que configura un americanismo latinoamericano que “was also always ironically intertwined with European expectations of an imagined New World” (133). Así, para Unruh, el discurso exotista sobre América como contraposición a una exhausta cultura europea, es tratado de manera

contradictoria por los latinoamericanos: se le acepta y se le problematiza, pero transformando la naturaleza que tenía en Europa, desmontándolo y quitándole su organicidad.

Ahora bien, esta acción desmontadora de los discursos europeos que Unruh nota en los vanguardistas latinoamericanos, no se corresponde exactamente con el caso de Moro, quien admiraba el pasado precolombino sin ambages ni problematizaciones (en una visión cercana a la de Breton). Moro, sin embargo, llegaba por diferentes rutas que los autores estudiados por Unruh a la misma imagen de una Latinoamérica “as the very old that was also very new” (143), un espacio en el que “the fathomless past and the ‘future renaissance’ coincided through the equation of artistic originality with origins, providing a way for imagining that past” (143). Esta imagen se puede ver claramente en la presentación que Moro hace en 1940 a la exposición surrealista mexicana:

Por primera vez en México, desde siglos, asistimos a la combustión del cielo, mil signos se confunden y se distinguen en la conjugación de constelaciones que reanudan la brillante noche precolombina. La Noche purísima del Nuevo Continente en que grandiosas fuerzas de sueño entrechocaban las formidables mandíbulas de la civilización en México y de la civilización en el Perú. Países que guardan a pesar de la invasión de los bárbaros españoles y de las secuelas que aún persisten, millares de puntos luminosos que deben sumarse bien pronto a la línea de fuego del surrealismo internacional. / La pintura surrealista es la ventura concreta por excelencia. Es el salto que aplasta las cabezas babosas y amorfas de la canalla intelectual . . . (*Anteojos* 117)

Así, Moro se diferencia de otros vanguardistas latinoamericanos que, según Unruh, niegan la primacía del momento originario y ponen en evidencia que esa originalidad es una construcción. Esos vanguardistas latinoamericanos ponen en entredicho la visión descubridora que toma como

objeto América y la invierten para evidenciar que “there is no radical purity of vision, primitive or modern” (159), creando más bien una América como lugar de encuentro: “not as the site of vernacular or modern culture but as an all-encompassing space where all cultures potentially encounter and interact with one another” (159). Mientras para los vanguardistas latinoamericanos estudiados por Unruh, la heterogeneidad de esta América como lugar de encuentro, más que sus orígenes primitivos, es la que catapulta a Latinoamérica como lugar de nuevos descubrimientos, quebrando la ficción del discurso orgánico europeo exotista, el diagnóstico de Moro es diferente. Para el peruano, la conquista española arrasó con un imperio fabuloso y postró al indio en una posición de sujeción de la cual se aprovechaba el indigenismo peruano contemporáneo a través de la deformación, exotización o folclorización del indio actual. Esta situación es la que marca una ausencia de lo maravilloso desde tiempos precolombinos y la preminencia secular del cretinismo limeño detentador del indigenismo, escenario que el surrealismo vendría a cambiar de raíz: “En este medio triste y provincial, sórdido como un tonel vacío, donde el medioevo se prepara a festejar dignamente al fundador de Lima [el conquistador Francisco Pizarro], la bella bomba mortífera del surrealismo nos llega para ayudarnos a desesperar más y más, para destruir hasta sus raíces el reflejo tristemente idiota de tal orden pernicioso y vicioso” (*Anteojos* 29). El surrealismo sería para Moro entonces no solo un lenguaje universal que permite evitar el costumbrismo o las demandas de primitivismo, sino sobre todo una herramienta para renovar totalmente la sociedad recobrando su antiguo esplendor. Es desde esta perspectiva del surrealismo como vía potencial de renovación local, que no cabe tildar de anti-nacionalistas las posiciones de Moro sobre el indigenismo. Al contrario, como Moro defiende en 1934, el surrealismo permitiría al Perú insertarse en un proceso profundo de revolución mundial para superar posiciones deleznable (como la del indigenismo):

[Nada puede impedir] que salude al movimiento surrealista como un navío de nieve cargado de explosiones y que nada podrá detener en su devenir de transformar el mundo por el hombre y para el hombre, verdadera aurora boreal a cuyo solo resplandor empiezan a caer los muros de la bestialidad humana que nos separan del mundo implacable del sueño. El surrealismo está vivo y de una vida feroz. Una vez más nos solidarizamos con los rumbos impuestos al surrealismo por André Breton, haciéndole entera confianza.

Desde el Perú, por el surrealismo mundial. (*Anteojos* 32)

Visto desde este punto de vista más amplio, la inclusión del ensayo de Moro “A propósito de la pintura en el Perú” en la revista surrealista *El uso de la palabra* era lógico, pues el texto constituyó, junto a sus exposiciones plásticas de 1935 y 1937, un intento de modernizar, a través del sacudón surrealista, el medio artístico peruano, o, más exactamente, limeño. La metáfora que Moro repite en sus textos y especialmente en sus collages de esta época, sin embargo, no es completamente nueva: ya la vimos en el capítulo anterior con Abril. Se trata de la videncia surrealista versus la ceguera del medio circundante, una sociedad que Moro veía como retrógrada, ignorante y provinciana: en este sentido es que habla de un Perú sin tradición pictórica y de la “barbarie pobre” que caracterizaría al país (“A propósito de la pintura” 92).

El mejor medio visual que encontró Moro para expresar sus propuestas surrealistas (renovadoras y cosmopolizantes de la realidad local) no fue la pintura, sino el collage. Efectivamente, un estricto EAW ha dicho que “podría admitirse –en lo que concierne a su obra plástica– que fue en sus collages donde la inspiración surrealista se hizo pasablemente visible” (*Escritos varios* 192). Así, relativamente alejado de la pintura, acaso por una combinación de costos de materiales, primacía de la poesía y estancamiento de sus medios expresivos en la veta del óleo surrealista, Moro recurrió al collage, especialmente a su regreso al Perú a fines de 1933.

Hay dos tipos de collage en su obra, uno que combina texto con imágenes que se puede ver en sus cuadernos peruanos *Raphael* (1936-37) (OPC I 267-84) y *Archipel* (1937) (OPC I 285-299), o en el collage *Por primera vez...* (OPC 86) y otro en el que no aparece o casi no aparece la palabra escrita. Algunos de estos últimos han sido estudiados por Greet (2013; 2018) y Dickson (2001). Por mi parte, estudiaré un collage que combina imagen y texto para tratar de ilustrar mi punto de vista de que el surrealismo le sirvió a Moro –además de para expresar el amor loco, como quería Breton– para plantear un argumento en primer término legitimador de sí mismo y de sus medios expresivos y, luego, modernizador del “batracio” medio peruano y su público.

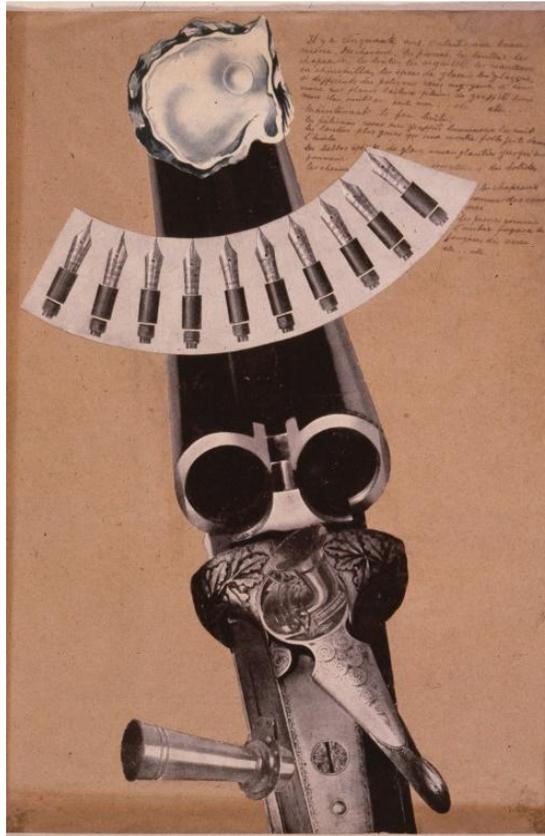


Fig. 37. *Il y a cinquante ans, ... (Hace cincuenta años, ...)*. ca. 1935.

“Il y a cinquante ans...” se expuso en la muestra grupal que se organizó en Lima en 1935 en la Sala de la Academia Alcedo, llamada “Exposición de las obras de Jaime Dvor, César Moro,

Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Sotomayor, María Valencia. 1935”, y fue una de las dos piezas de Moro reproducidas en dicho catálogo, junto a *Piéton*.¹⁵⁹ Esta es la larga pero bastante útil descripción que hace Greet del collage:

Made of photographs cut out of magazines, the collage juxtaposes unrelated elements in a typically surrealist manner. Moro bisected the pictorial space vertically with the mid-section of a double barrel break open shotgun. The circular openings of the barrel peer like eyes at the viewer, but as in Moro’s previous collages, these are hollow unseeing eyes, unable to perceive the world except through the tunnel vision of the gun’s barrel. Superimposed on the ornate trigger is the curvilinear form of a gramophone, which becomes a nose under the barrel eyes. Glued to the left side of the shotgun is what appears to be a telescope, positioned in such a way as to resemble a cigarette in an implied mouth. To the top of the barrel Moro pasted a cut out array of fountain pen nibs; the curve of the white paper cutout becomes the brim of a gentleman’s hat. An oyster on the half shell complete with pearl, the only organic form in the entire composition, tops off the assemblage. In a characteristic surrealist fashion, none of the objects relate in type, scale, or function to any other. Yet Moro has arranged them in such a way as to make a human face appear, a face fraught with contradictions. The phallic form of the gun contrasts with the oyster, which alludes to female sexuality; the violence of gunfire

¹⁵⁹ Collage con texto a tinta sobre papel. 29 x 20 cms. El texto que aparece en la esquina superior izquierda del collage, y que fue incluido en el catálogo de la exposición de 1935 como título de la obra, dice: “Il y a cinquante ans, c’était une basse misère, les cheveux, les pierres, les boutons, les chapeaux, les loutres, les aiguilles, les manteaux en chinchilla, les épées de glace, les glaçons, si différents des pélicans roses aux yeux d’écumoire aux flancs laiteux pleins de graffiti brumeux la nuit en haute mer...etc. Maintenant le feu brûle ; les pélicans roses aux graffiti lumineux la nuit / les loutres plus gaies qu’une montre folle frite dans l’huile/ les belles épées de glace ensanglantées jusqu’au pommeau /les cheveux/les chapeaux comme des massues/les pierres comme l’ombre fugace de fougères de verre/etc...etc...”. La transcripción del último verso en el CD de la edición de Poitiers de *OPC* de Moro dice “guerres” en lugar de “pierres”. Corregimos.

disrupts the music playing on gramophone and the pensive writer whose presence manifests in the fountain pen nibs and the poem inscribed around the collage. The image thus fluctuates from cohesive figure to uncanny conglomeration of object [...] *The poem Moro wrote to accompany the collage only augments the confusion. Written in an automatist style, its imagery, which includes, rocks, hair, needles, chinchilla coats, and pink penguins does nothing to help interpret the collage. Rather it suggests a frigid atmosphere in which materialist decadence reigns over a nonsensical world.* (“César Moro’s Transnational Surrealism” 30, 32. Énfasis mío)

La larga cita sirve para tener una idea clara de cada elemento en la imagen del arma de fuego y para considerar una interpretación del collage a la luz de las discusiones anteriores de esta tesis y del poema incluido en la imagen, el que para la autora solo aumenta la confusión de un mundo sin sentido. Estoy de acuerdo con Greet cuando dice que las aberturas circulares del arma actúan como ojos cegados, que no pueden percibir el mundo, en una alusión al tópico de la obstrucción de la visión que ella ha analizado en otros collages como *Tête* de 1932, *Adorée au grand air* (*L’art de lire l’avenir*) y *L’art de lire l’avenir* de ca.1935 (2013: 24-27, 30-35; 2018:198-200).¹⁶⁰

Por otro lado, si bien comparto su identificación analítica de la importancia de dicho tema, difiero de su opinión de que este collage carezca de sentido, ni estoy de acuerdo con su interpretación general de que la propuesta surrealista de Moro en sus collages es, a través del cuestionamiento de la noción de la visión, que el conocimiento o la experiencia del mundo (individual o compartido) es imposible (2018: 200). Por el contrario, creo que la propuesta de Moro en sus collages es doble: primero, denunciar cómo la imposibilidad actual en el Perú de

¹⁶⁰ Kent Dickson (2001), tiene también una interesante lectura de *L’art de lire l’avenir*: el collage sería una crítica al arte burgués y propondría un futuro esperanzador.

conocer realmente el mundo se debe al sometimiento del ser humano a convenciones sociales, culturales y artísticas esencialmente caducas, y, segundo, persuadir al espectador de la viabilidad de “ver el futuro” con unos anteojos diferentes, bajo la lente contemporánea del surrealismo. De esta forma, la exposición de los collages de Moro y los intentos de divulgar su poética surrealista en el Perú fueron su manera performática de renovar la cultura peruana: con ellos se enfrentó y trató de destruir el horizonte de expectativas de una institución-arte peruana anclada en el pasado, a la vez que proponía unas nuevas convenciones vitales (de percepción del mundo y de creación cultural): las del sueño y la retórica surrealista.

Para hacer explícita la propuesta de Moro, tratemos de clarificar la supuestamente frígida atmósfera que ve Greet en el collage *Il y a cinquante ans, ... (Hace cincuenta años, ...)*, empezando por un análisis del “poema” que aparece incluido como parte del collage, en la parte superior derecha del papel, texto que a la vez le da título a la obra, según el catálogo de la exposición limeña de Moro de 1935. Para que el análisis e interpretación se faciliten, voy a proponer primero una traducción del texto que aparece en diálogo con la imagen del arma, y luego una prosificación de algunos fragmentos. Empecemos con la traducción:

Hace cincuenta años, había una miseria baja, los cabellos, las piedras, los botones, los sombreros, las nutrias, las agujas, los abrigos de chinchilla, las espadas de hielo, los cubitos de hielo, tan diferentes de los pelícanos rosados de ojos espumantes con lados lechosos llenos de graffiti brumoso en la noche en alta mar ... etc. Ahora el fuego está ardiendo; los pelícanos rosados con graffiti luminoso la noche / las nutrias más alegres que un reloj loco frito en aceite / las hermosas espadas de hielo ensangrentadas hasta la empuñadura / los cabellos / los sombreros como garrotes/ las piedras como la sombra fugaz de helechos de vidrio/ etc...etc...

A pesar de la aparente acumulación caótica, en el texto hay una estructura que presenta la oposición temporal entre cómo eran las cosas en el pasado (hace cincuenta años cuando había una miseria baja) y las de un presente diferente en el que “el fuego está ardiendo”, un ahora que empieza a describirse con las palabras “tan diferentes de...”. Mariela Dreyfus ya ha notado esta oposición, aunque para ella es en realidad una falsa contradicción:

en esta oposición de tiempos en apariencia se presentan dos paisajes distintos, dos espacios mágicos cuya descripción queda inconclusa al cerrarse cada párrafo con un reiterado ‘etc.’. / Sin embargo, si leemos el texto con atención, descubrimos su transfondo irónico pues se trata básicamente del mismo escenario, donde el único elemento que varía es la desaparición de la ‘basse misère’ lograda por la irrupción del fuego brillante –‘Maintenant le feu brûle’– y la persistencia de la noche para iluminar esa visión. El poeta opta por los mismos animales para el bestiario que habita su paisaje, sea éste remoto, sea presente. Una suerte de atemporalidad reina en el mundo [...] La única alteración ocurre cuando bajo la luz de fuego de la noche, ‘les épées de glace’ se tornan en ‘les belles épées ensanglantées jusqu’au pommeau’. La sensualidad contenida en esas espadas que funcionan como símbolo fálico se manifiesta en la sangre que se vierte y se convierte, una vez más, en metonimia de la pasión. (125)

No es exacto que la única oposición verdadera se dé entre “las espadas de hielo” y “las hermosas espadas de hielo ensangrentadas hasta la empuñadura”, como anota Dreyfus, ni que se trate de un antagonismo aparente en un mundo en realidad atemporal. Por el contrario, como comprobaremos a continuación, hay una oposición entre una dicción tradicional, de nominación realista, de acumulación de objetos llamados por su nombre de siempre, versus la dicción surrealista, que busca significados inéditos y explosivos, y cuya tendencia a encadenar metáforas

(lo que Michelle Riffaterre ha identificado como uno de los procedimientos importantes de la discursividad surrealista, la *extended metaphor*) se manifiesta aquí también en esos “etc. etc.” repetidos, que implican que el enunciador podría seguir añadiendo nuevos y disímiles elementos.¹⁶¹ Esta división entre nominación realista del pasado y lenguaje surrealista actual resulta más clara si oponemos los cuatro sustantivos que se repiten en ambos espacios semánticos (piedras, sombreros, nutrias y espadas de hielo). Para facilitar la visualización de este contraste ofrezco aquí una prosificación parcial del texto de Moro incluido en el collage:

Hace cincuenta años, había una miseria baja, las piedras eran piedras, los sombreros eran sombreros, las nutrias solo nutrias, las espadas de hielo nada más que espadas de hielo. Pero ahora, ¡el fuego está ardiendo! Hay sombreros como garrotes, hay nutrias más alegres que un reloj loco frito en aceite, hay hermosas espadas de hielo ensangrentadas hasta la empuñadura, y hasta piedras que son como la sombra fugaz de helechos de vidrio.

Como se ve más claramente en la prosificación, las imágenes surrealistas de tono exaltado y hasta humorístico resaltan bajo este lente de enfrentamiento con sus opuestos. Además, surgen nuevos significados cuando relacionamos elementos que no tienen pareja. Por ejemplo, el abrigo de chinchilla, señal de opulencia, marca de clase y por eso señal de pertenencia a la verdadera “miseria baja” (la burguesía), versus el pelícano, que con su larga cadena de imágenes representa la libertad desatada y deseable. Veamos, ahora sí con los ojos más abiertos, lo que Moro nos

¹⁶¹ La metáfora extendida, o expansiva, consiste en “a series of metaphors semantically tied together by syntax and meaning. They belong to a single sentence or to a single narrative or descriptive structure. Each expresses a particular aspect of the whole, be it a thing or a concept, represented by the first metaphor in the series” (Riffaterre 203). Michael Riffaterre ha explicado también que “In the Surrealist extended metaphor, the factor controlling the development of the two systems is automatic writing, a process of formal word association.[...] consequently associate[ing] signifies whose signifieds are incompatible, thereby disrupting the representation of reality” (206-207).

dice, aunque ya sin su luz, en dos nuevas prosificaciones fragmentarias de su texto:

Los simples botones pertenecen al pasado mientras ahora hay “pelícanos rosados con graffiti luminoso” en las noches

ó

Los “abrigos de chinchilla” de la miseria baja son muy diferentes de los actuales “pelícanos rosados de ojos espumantes con lados lechosos llenos de graffiti brumoso en la noche en alta mar ... etc”.

Así, en la combinación de los elementos sin pareja explícita, surgen significados nuevos: mientras los abrigos de chinchilla se asocian a la miseria baja, el pelícano se asocia al vuelo nocturno en alta mar, vale decir, al sueño. Esta lectura de la parte textual que conforma este collage echa luces sobre la figura del arma de fuego. Partiendo de la observación de Greet de que los agujeros del arma fungen de ojos ciegos, se puede añadir que además son también posibilidades de adoptar una forma diferente de nombrar y percibir, de ver en el futuro. Moro le ofrece una oportunidad al espectador/lector, de que a través de la poesía (representada en las plumas-fuente) se supere la ceguera de un “medio triste y provincial, sórdido como un tonel vacío” (*Anteojos* 29) y se llegue a ver la perla escondida dentro de la concha.

Para Emilio Tarazona este collage es “una suerte de *Arte Poética* que habla de una realidad que ha de ser disuelta y reconstituida por la poesía (aludida por las pluma fuentes) y una celebración de la demencia, entendida como una dimensión del conocimiento vetada a la razón” (321). Tarazona, apoyándose en una lectura de Higgins (2003), dice que hay una relación intertextual entre este collage y un poema posterior escrito en español, “A vista perdida” (*OPC II: 25-27*), añadiendo que el poema, con su asunción del punto de vista de un loco, ayuda a entender mejor la fuerza que anima el collage. La relación de intertextualidad entre el collage de

1935 y ese poema incluido en *La tortuga ecuestre* (y escrito entre 1938 y 1939), efectivamente existe. “A vista perdida” empieza así: “No renunciaré jamás al lujo insolente al desenfreno suntuoso de palos como fasces finísimas colgadas de cuerdas y de sables / Los paisajes de la saliva inmensos y con pequeños cañones de plumas-fuentes/ el tornasol violento de la saliva / La palabra designando el objeto propuesto por su contrario [...]” (25). Como se ve, aparece un enunciador lírico rechazando dejar atrás su insolente y violenta visión del mundo, lograda a través de la percepción surrealista. Estas imágenes que conforman el mundo surrealista del enunciador poético pueden ser visuales o escritas pero implican siempre el acercamiento de realidades distantes (paisajes de saliva con cañones de plumas-fuentes, o palabras que designan algo a través de su contrario). Unos versos después, a esta declaración inicial le sigue en el poema la “adquisición de la demencia” (25), la que origina un estado de estupor declarado de la voz poética ante una nueva acumulación de imágenes surrealistas. Así, a diferencia de Xavier Abril en *El autómata*, la demencia de Moro en el poema no es totalmente destructiva, sino que hace que el enunciador-loco llegue a un estado de estupor permanente y de apreciación de los desbordados extremos de la belleza surrealista. Pero además esta locura hace que el enunciador del poema de Moro mantenga también su “insolencia”. Y he aquí un concepto clave en la poética surrealista moreana: el salivazo insolente (“el tornasol violento de la saliva”, 25) contra la sociedad y su gusto establecido “hace cincuenta años”, es también en el poema ulterior, “La palabra designando el objeto propuesto por su contrario” (25). Vale decir, collage y poema son intertextos, pero no tanto por un supuesto énfasis a favor de la locura, sino porque comparten la defensa de una actitud vital y estética más amplia: la de conmocionar al burgués y a la vez mostrarle el camino surrealista de salida de su anquilosamiento y de su ignorancia de la nueva

belleza que aúna la realidad y el sueño.¹⁶²

Por lo acabado de decir, la interpretación de este collage que hace Gaëlle Hourdin, quien aboga por una propuesta surrealista de ordenamiento del caos, me parece también errada.

Hourdin nota acertadamente que el collage está construido como un inventario, una acumulación de objetos heterogéneos, una enumeración que ofrece una perspectiva caótica del mundo (88), pero partiendo de esto dice que

Le contraste affiché entre deux époques illustre ainsi le bouleversement opéré par le surréalisme: après la “misère” d’un réel chaotique, le feu de la destruction du désordre ancien et de la renaissance brûle enfin. Par le rapprochement de réalités éloignées, la poésie s’attache à lier le réel, à rétablir une cohérence dans le monde. Cette mission passe par l’imagination, instrument de connaissance de la réalité et une certaine violence du langage poétique contenue dans le choc produit par les associations verbales. (89)

Para Hourdin una vez pasado el caos orquestado por el surrealismo para vencer el antiguo orden, la poesía, a través de la imaginación y cierta violencia, restablecerán la coherencia del mundo. Sin embargo, este conciliador fin de la poesía no era parte de la poética de Moro, quien estaba “contra el arte adormidera” y a favor del “arte quita-sueño”, pues para él, el “arte empieza donde termina la tranquilidad” (*Anteojos* 98-99). El proyecto de Moro en sus collages está en el terreno de un arte insolente que lleva al público a la experiencia exaltada del sueño, poniéndolo en jaque. Como le dice a EAW en carta de octubre de 1946, burlándose de los que llama “telectuales”

¹⁶² Dreyfus ha visto esta misma poética en su acertada interpretación del collage *L’art de lire l’avenir* (el arte de leer el porvenir), fechado en 1935, obra que, al igual que *Il y a cinquante ans...* también se presentó en las exhibiciones limeñas de Moro: “El mensaje es claro: el nuevo arte, ese que permitirá leer el porvenir –lo que aún permanece oculto a la retina– habrá de tener un carácter misterioso, perturbador. Le tocará al lector, al espectador, asumir una percepción distinta de la realidad para poder descifrar su secreta armonía, regida por el libre fluir de la conciencia, la organización no-racional de los objetos, la creación automática y el dominio de lo alucinatorio” (126).

[sic]: “Nunca habían visto algo semejante, ni insolencia mayor que nuestra exposición del 35” (*Cartas* 379). Esta misma poética es la que se puede apreciar en otro cuadro que expuso en la misma muestra, cuyo título y aparición en sus dos exposiciones peruanas, son elocuentes:



Fig 38. *Femme imbécile au regard intelligent coiffée d'un châle*, 1931

Tenemos aquí (fig. 38) un cuadro figurativo cuya técnica en ningún modo recuerda al surrealismo, pero cuyo título “Mujer imbecil de mirada inteligente llevando un chal” hace que funcione como una llamada de atención al público, acaso como un espejo del espectador. Al usar nuevamente el tópico de los ojos ciegos, y burlarse de la simulación de la mujer (de su supuesta “mirada inteligente”), Moro lanza el insulto surrealista y el comentario metatextual contra el público que asistió a la galería y salió espantado de ella. De hecho, un reseñador de la exposición individual que Moro hizo en la Peña Pancho Fierro en 1937 recogió el tipo de reacciones que buscaba y originaba el arte moreano:

[E]stas obras producen al entrar el efecto de un golpe en los parietales. No hay comentarios posibles a unas ‘cosas’ tan alejada de la corriente producción pictórica [...]

Aquí no hay sentimiento, ni expresión, y en los “colages”[sic], la habilidad técnica está

circunscrita al manejo de tijeras y cola; aquí el artista —es algo inadecuado ese nombre— [...] extrae algo de su subconsciente y lo muestra directamente sobre una pared, sin “make-up”, ni embellecimiento de ninguna clase. Por eso uno no debe extrañarse de encontrar tripas y corazones, cabelleras y pedazos de cerebro. De esas obras, inhabituales, que chocan, algunos se ríen, otros se impresionan [...].” (R.T. “Exposición de César Moro”, 9)

Pero, si su caótica presentación de elementos no es un sinsentido como dice Greet, ni tampoco de manera una celebración de la locura como afirma Tarazona, ni menos aún la exposición de un camino para recobrar la coherencia, ¿cómo terminar de interpretar el collage? En primer término, como un complemento de la poética escritural del mismo Moro en sus términos más contenciosamente renovadores y contradictorios, según la describe acertadamente Yolanda Westphalen:

Un intelectual de clase media como César Moro, que reniega de la vieja oligarquía y se opone a la Lima y lo limeño del discurso oficial, opone a la cotidianidad dominante lecturas y escrituras alternativas. / La obra poética de Moro constituye un texto de frontera que surge de una triangulación de tres semiósferas distintas en el terreno histórico y social: el academicismo de los sectores señoriales frente al que insurge y se articula, pero del cual conserva el lenguaje hermético y el uso de un código poético para iniciados; la nueva tecnología, asumida desde la absoluta modernidad de su escritura y de las técnicas de introspección y navegación por las imágenes del amor, el sueño y la locura, para convertir a la actividad poética en una operación mágica, un ritual que transforme al mundo en poesía, una vez que las armas de la imaginación y la creación artística hayan sido liberadas de todas sus trabas. / Pero esta concepción del mundo sólo

podía tener como programa la más absoluta libertad de creación y, por lo tanto, hacía indispensable la revolución misma. (*Escritura mítica de la modernidad* 116-117)

Los collages de Moro son, pues, expresiones en las que se condensa la necesidad de renovación y cambio no solo de los registros poético o artístico, sino también de la percepción humana y de la sociedad. En un ensayo de 1939 titulado “La realidad a vista perdida” (igual que el poema que dialoga con *Hace cincuenta años...*), Moro hace un repaso de la contingencia terrible de la vida cotidiana y la decadencia del ser humano, y también del lugar de la poesía y el arte en una sociedad contemporánea tan llena de pequeños y grandes fracasos. Su diagnóstico es duro: “La Poesía ha abandonado ‘cretino-américa’. No se trata ya sino de pueriles juegos verbales, los más inofensivos dentro de una medida convencional cualquiera. La pintura se diluye en un viaje, sin aventura, sin emoción, sin porvenir: el folklore, el retrato, la naturaleza muerta, el afán de llegar, ¿de llegar a qué? [...]” (*Anteojos* 106). Luego de esta denuncia de los artistas simuladores y convencionales, inofensivos como los llama, y de seguir repasando los desastres humanos, como las masacres de Franco en España, Moro se sitúa frente a la situación, ofreciendo la solución del sueño como camino de conocimiento: “Por eso, algunos hombres vivimos todavía, oscuros, hambrientos, llenos de rabia, de la rabia insaciable del hombre por las condiciones infames que lo mutilan y lo arrojan, muñeco sangriento, en las manos terribles del sueño que desconocen las bestias intelectuales, los famosos bueyes que halan de la gran carroza en que se pudre y aniquila dialécticamente el mundo occidental” (*Anteojos* 107). Así, la videncia obtenida por el sueño, la imaginación y una moral de inconformidad, es la solución a la ceguera del pasado, tal y como la describe Moro ya en 1945: “El hombre no cree todavía que tiene ojos para ver. Y no quiere saber que sus ojos cantan y bailan. Sólo quiere tener ojos para leer los más tristes silabarios” (*Anteojos* 158). Frente a este diagnóstico, son claras las alternativas propuestas en el collage *Hace*

cincuenta años... y en las actividades surrealistas de Moro en Lima: que el espectador llegue a abrir los ojos a través de la poesía y la pintura hacia la moderna perspectiva surrealista del arte y la literatura, dejando atrás una forma antigua o provinciana de pensar el mundo.¹⁶³

3.7. Judith Westphalen, Moro y la pintura automática

Dado que las exposiciones de Moro en 1935 y 1937 tuvieron poca repercusión, el dominio indigenista fue realmente puesto a prueba por primera vez por el llamado grupo de los “Independientes” (entre ellos, Carlos Quíspez Asín y Ricardo Grau), y su exhibición de 1937 (el Primer Salón de Independientes), con la que trataron de desmarcarse del dominio de Sabogal.¹⁶⁴ Ido Moro a México a principios de 1938, la producción surrealista en las artes visuales retrocedió y se atomizó aún más. A pesar de esto, el surrealismo permaneció latente, con Ricardo Grau y

¹⁶³ A este respecto “Wolfgang Paalen” (1945) es un texto realmente esclarecedor de lo que pensaba Moro sobre la pintura en general y su relación con los espectadores. Moro hace una evaluación de la relación entre el cuadro y el espectador: “El espectador es una pregunta o un haz de preguntas” y “[e]l cuadro es la respuesta, todas las respuestas y, sobre todo, la pregunta” (*Anteojos* 157), y “[u]na forma de conocimiento del universo y de nosotros mismos dentro del universo” (*Anteojos* 157). Moro denuncia los presupuestos interpretativos del público, atacando a aquellos que tratan de encontrar una narrativa en las pinturas y a quienes al ver un cuadro preguntan por su significado: “Yo no trato de descubrir un hecho de crónica roja en la pintura. La inmensa mayoría de las gentes pasa su vida, como la señora Gertrude Stein, tratando de descubrir sillas, personajes o manzanas en los cuadros de Picasso [...] Lo único que se debe exigir a la pintura como a la literatura es que sea exaltante” (*Anteojos* 158-159).

¹⁶⁴ Apenas llegado de Europa en 1937, Ricardo Grau, “apoyó la primera exposición colectiva importante fuera del ámbito de la ENBA: el Salón de Independientes de 1937. El término ‘independientes’ no señalaba ni un estilo ni un programa artístico, pues muchos de los exponentes trabajaban una pintura convencional ligada también a temas andinos. Lo que reclamaron fue la libertad para expresar esos y otros temas a través de formas distintas de las que había definido Sabogal” (Majluf, “Arte republicano” 138). No es posible seguir con nuestro examen del surrealismo en el Perú sin mencionar que Grau, de manera insular, experimentó con el dibujo surrealista desde principios de la década del cuarenta (ver su carátula del primer número de la revista *Nuestro Tiempo* (1944) con un dibujo firmado en 1942, y sus ilustraciones para el libro *Travesía de Extramares* de Martín Adán, hechas en 1946). Luego, en los años cincuenta su exploración surrealista continuaría en el óleo. Estas exploraciones en el surrealismo le hicieron dejar su estilo tradicional, académico, de bodegones y retratos, y llegar al lenguaje abstracto a mediados de los 50 y en adelante. Para Eduardo Moll, el periodo surrealista de Grau va de 1950 a 1959 y su obra cumbre sería el óleo sobre lienzo “El gran Vicús” (52).

Judith Westphalen en los años 40, y resurgió como tema subsidiario en el debate por la modernidad del arte plástico en el Perú de los años 50.

Judith Ortiz Reyes (Piura 1922-Roma 1976) se casó con Emilio Adolfo Westphalen, de quien tomó el apellido, en 1944. Fue autodidacta. Su obra ha sido poco estudiada, quizá porque vivió muchos años fuera del Perú, hasta su muerte en Italia, aunque ha habido retrospectivas interesantes en los últimos años (2007).¹⁶⁵ Aunque es ahora conocida como pintora abstracta, por un comentario de Jorge Eduardo Eielson sobre su participación en una muestra grupal y gracias a sus olvidadas publicaciones en 1947 (en la revista *Las Moradas* y el libro *La noche ciega* de Manuel Moreno Jimeno), sabemos que sus primeras exploraciones plásticas se dieron bajo el influjo surrealista. He reunido estas imágenes y las únicas dos que he podido encontrar en el archivo virtual de sus obras que en mi opinión muestran los remanentes de ese influjo, que datan de 1950. El breve recorrido no sólo nos servirá para rescatar del olvido una de las versiones del surrealismo peruano, sino también para confrontarla con las ideas de César Moro sobre el automatismo y la pintura surrealista. Este repaso nos servirá para entender por qué Moro cuando viaja a México en 1938 deja de hacer collages y empieza a hacer una pintura que abandona el surrealismo.

Las imágenes más antiguas que tenemos disponibles de Judith Westphalen son fechables en 1946 y son los dibujos incluidos en el libro de Moreno. Si bien estos dibujos muestran el

¹⁶⁵ Según la información en el catálogo de una exposición en la Galería Numero de Florencia (22 junio-5 julio, 1957), poco después de iniciarse en la pintura Judith Westphalen ya había participado en cuatro exposiciones: “Prima mostra personale a Lima nel 1945 (Sala Bach). Ha partecipato in seguito a tre esposizioni rappresentative della pittura peruviana contemporanea: una a Viñar del Mar (Cile) e due a Lima (1946 e 1949). Dal 1949 fino al 1956 ha abitato a New York ed ha frequentato lo studio di Minna Citron. Ha esposto nel 1944 nella Galleria Sud Americana e nel 1955 nella Rokho Gallery. Ha trascorso il 1956 in Spagna ed ora abita a Fieiole (Firenze)” (s.n.).

diálogo con los títulos de los textos que buscaban ilustrar (lo que se nota especialmente en fig. 42, “Para horadar sus ojos”), la libertad y fuerza de los trazos me llevan a pensar que representan su estilo del momento. Emilio A. Westphalen le envió a César Moro, que estaba en México, dibujos de Judith como obsequios, pidiéndole además su opinión. De igual manera, envió también dibujos de Judith como regalos para el pintor austriaco surrealista Wolfgang Paalen y su esposa, la también pintora surrealista, Alice Rahon.



Fig. 39. La noche ciega. ca. 1946¹⁶⁶



Fig. 40. Así viene el hombre. ca. 1946



Fig. 41. Para horadar sus ojos. ca. 1946



Fig. 42. Oh, se abren tus entrañas! ca. 1946

¹⁶⁶ Las figs. 39-43 se publicaron en *La noche ciega* de Manuel Moreno Jimeno (1947). Para nombrar los dibujos he usado los títulos de las secciones donde cada uno aparece. Como el primero acompaña la portada, le asigno el título del libro. El libro se terminó de imprimir el 14 de febrero, así que probablemente son dibujos de 1946. Las figs. 44-48 aparecieron en *Las Moradas*. Las figs. 49-50 se encuentran en el archivo virtual de las obras de Judith Westphalen expuestas en la Sala Miró Quesada de Miraflores en 2007: <http://jw-obrassalamqg.blogspot.com/>. Para los detalles de cada imagen, ver Lista de imágenes (vii-x).



Fig. 43. Los venenos voraces subían de los abismos. ca.1946

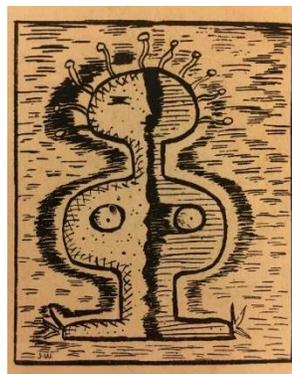


Fig. 44. Sin título. ca.1947

En carta del 21 de enero de 1946, Moro anuncia que acaba de recibir los dibujos de Judith:

Le agradezco este envío y estoy muy contento de tener estos recuerdos suyos. Hay un dibujo a color para Alice, el de Paalen no lo encontré. Debo decirle primero que me parece muy bien el espíritu que dirige su actividad, pero me parece que no ha llevado sus hallazgos lo suficientemente lejos. Era necesario construir mucho más. Menos automatismo y más trabajo voluntario y consciente. Todos los dibujos tienen un carácter inconcluso. Por este motivo me gusta mucho más el dibujo a color que le envías a Alice.

(Cartas a Westphalen 353)

Esta idea de “menos automatismo” viniendo de Moro podría resultar extraña, pero el 25 de febrero 1946 se explica mejor:

Sobre los dibujos creía haberte dicho que no me parecían lo suficientemente trabajados. Debes trabajarlos infinitamente más si quieres en la misma dirección. ¿Acaso la poesía es automática? ¡Qué tomadura de pelo! Se trabaja, se eligen los elementos proporcionados por el automatismo y no, en absoluto, al margen de toda preocupación estética o moral. He ahí el malentendido que pervive en torno al surrealismo. En cuanto a la pintura, esta

conlleva una gran dosis de estupidez concienzuda, felizmente, y aunque sea por eso, se puede salvar de lo que sucede con tanta literatura. Una pintura debe ser como un hermoso bordado o como un platillo muy succulento, hace falta mucha cocina y salsa. El resto no es pintura. La anécdota, ya sea surrealista o pedestre, es igual. (*Cartas a Westphalen* 358)

Hay en Moro, como se ve, una exposición de criterios sobre la pintura automática y la poesía automática que revela su escepticismo y el control que ejercía sobre su propio quehacer creativo. Sin embargo, un par de años antes, justo en el momento en que se aleja del movimiento surrealista porque se decepciona de la posición sobre la homosexualidad de Breton, Moro hace sin embargo una defensa de la creación automática. Al traducir un artículo del escritor anti-estalinista Víctor Serge, exiliado en México, en el que éste ataca el procedimiento surrealista, Moro publica una “Nota del traductor del artículo de Víctor Serge.”¹⁶⁷ En esta dice:

La ‘escritura automática’, según Serge, no ha producido sino ‘algunos poemas curiosos; nada más’. Me limitaré a citar los poemas del mismo Breton que, pese a su elaboración, comprobada por Serge, se mantienen siempre dentro del terreno gratuito del automatismo, gratuito hasta donde es posible lo gratuito en determinada actividad humana. La elaboración de Breton opera a partir de un postulado automático; no corrige el automatismo, más bien lo fija y lo agudiza. *Le grand jeu*, de Péret, libro más que curioso y cuya importancia irá afirmándose con el tiempo; los mejores libros de Éluard; los magníficos poemas de René Char en *L’action de la justice est éteinte*, en *Le marteau sans maître*; la mejor época de Tristan Tzara, no pueden clasificarse ni pudieron producirse fuera del fecundo, irreparable y peligroso automatismo. Si en nombre de la

¹⁶⁷ En *El Hijo Pródigo* 21 (1944): 152. Reproducida en *La poesía surrealista y otras traducciones* 144-145.

escritura automática se han cometido poemas mediocres, no quiere decir esto que la inmensa mayoría de versificadores nauseabundos no hayan escrito y no escriban en verso medido, meditado y nada automático. (*La poesía surrealista* 144)

Vemos como por un lado en 1944 Moro defiende públicamente el automatismo, “gratuito hasta donde es posible”, en los grandes nombres del surrealismo, y por otro, dos años después es escéptico en cuanto a los dos registros: escritural y pictórico. Pero lo que más llama la atención en el Moro de la década de 1940 es su darse cuenta de los límites técnicos de la pintura surrealista y de los suyos propios. El 27 de enero de 1947 le dice a EAW hablando sobre la falta de destreza técnica de cierta pintura surrealista: “Lo que le reprocho a la pintura surrealista es haber olvidado sistemáticamente el elemento pintura. En todo caso, me gusta mucho cierta pintura surrealista pasada; la pintura surrealista hecha en el presente, mucho menos” (*Cartas* 403). A estas reflexiones críticas sobre uno de los métodos principales que por más de quince años había guiado su obra, y de la pobreza técnica de cierto surrealismo, se suma su más general visión de las vanguardias impostoras. El 12 de junio de 1947 las impugna por esconder sus carencias en la dificultad falsa de su lenguaje:

Estoy en contra de cierto espíritu de vanguardia que busca esconder una evidente ausencia de recursos. Es penoso ver lo que el arte se vuelve entre nosotros. ¿No tienes tú la misma sensación? Hace tiempo, evidentemente, habríamos tenido a un señor midiendo sus versos y no habría podido engañar a nadie. Hoy logra engañar a un montón de estúpidos que piensan que eso ha de ser hermoso en tanto que es incomprendible. (*Cartas a Westphalen* 427)

Como se puede apreciar en sus reflexiones, Moro está llegando a la conclusión de que el surrealismo no es un camino en sí mismo para una búsqueda plástica auténtica, o al menos no en

su caso. Esta sensación coincide con el hecho de que comienza a tomar clases de pintura con su amigo Agustín Lazo en el D.F. Siendo autodidacta, sus dificultades para pintar naturalezas muertas le hacen escribirle a Westphalen muy autocríticamente el 1 de octubre de 1946, reconociendo sus limitaciones de técnica, a la vez que resaltando su exposición de 1935 por su impacto en la “institución-arte” limeña:

Todo es difícil en pintura, sobre todo para mí que jamás he tenido facilidad. No es modestia, quizás tenga otras cosas mejores que facilidad, pero facilidad no. Por qué no te lanzas a la naturaleza muerta, con modelo naturalmente, Agustín dice que es la mejor manera de aprender a pintar. Y no hay caso, se trata de saber pintar, el talento viene por añadidura una vez que se sabe pintar. Lástima que esto lo venga a comprender tan tarde. Durante años estuve jugando a engañarme a mí mismo. No a los demás, como pretendería una Carmen Saco o una Angela Ramos, por ejemplo. El problema es enteramente personal y no mesiánico. Puedo darles, hasta cansarme cuantos cuadros quiera a todos los batracios telectuales [sic] de Lima. Y más todavía. Nunca habían visto algo semejante, ni insolencia mayor que nuestra exposición del 35. Pero justamente como los telectuales están fuera de cuestión se trata de pintar para sí y nada más. Porque la pintura es el bordado, o el pirograbado de seres superiores, y nada más. Pintar es tan divertido como puede ser, a veces, barrer. O no? Si logro llegar, como quiero, a Perú, nos pondremos a trabajar la pintura, si te divierte. A mí me divierte. Conoces cuadros de Bonnard? Míralos hasta perder la vista y comprenderás cómo no existen junto a él la mitad o más de los pintores modernos, incluyendo los pintores surrealistas que son los menos pintores de todos *ou presque*. (Moro, *Cartas a Westphalen* 378-379)

Mientras Moro reflexionaba sobre su obra de ese modo, un año y medio después del intercambio epistolar sobre los dibujos de Judith Westphalen, ésta participa en una exposición con motivo del VI Congreso Panamericano de Arquitectos que tuvo lugar en Lima y Cusco (octubre de 1947). Para el congreso se organizó una muestra colectiva de 15 pintores contemporáneos peruanos. Entre los participantes estuvieron Ricardo Grau, Sérvulo Gutiérrez, Carlos Quíspez Asín, Fernando de Szyszlo y Judith Westphalen. Jorge Eduardo Eielson comentó la muestra anotando que ésta mostraba que la pintura peruana había dejado atrás el expresionismo y el pintoresquismo de la naturaleza y personas propio del indigenismo, que el cubismo persistía, y que “solo en el caso de una artista reciente (Judith Westphalen) asoma con delicadeza y sintomática timidez el gusto sobrerrealista” (32). Cuando le toca comentar particularmente a la pintora, explica:

Una nueva figura, Judith Westphalen, reaparece con un grupo de óleos y dibujos coloreados de aspecto sobrerrealista. Esta artista es la única que incide, en la actualidad, con evidente vocación, en el mundo inquieto, grácil y celular, de sus sensaciones internas. Sus dibujos tienen vida y movilidad, se agitan en una región próxima al misterio, aunque sin alcanzarla. Cierta delicadeza ornamental en el color y su insipiente de medios atentan contra la desnudez de su intento original y la limpieza de su expresión. (Eielson 36-37)¹⁶⁸

Eielson habla de una insipiente de medios que coincide con lo dicho por Moro en sus cartas, y habla de un mundo celular en las obras de Judith. Acaso influenciada por los comentarios de Moro, los dibujos de Judith Westphalen han evolucionado, pero todavía dentro de los márgenes

¹⁶⁸ “Pintura contemporánea”, publicado originalmente en *El Correo de Ultramar* 3 (Lima, nov. De 1947), reproducido en *Ceremonia Comentada* (32-38).

del surrealismo. Lamentablemente no he tenido acceso a los óleos y dibujos coloreados mencionados por Eielson, que, al igual que los que recibieron los Paalen, parecen haberse perdido. Lo que sí nos ha llegado de esa misma época, son los dibujos incluidos en la revista *Las Moradas*, en los que aparecen las formas celulares que menciona Eielson: a excepción de la fig. 48, los otros dibujos coinciden en las alusiones a un mundo que parece ser visto por el microscopio, o a las algas y líquenes de un fondo marino que en el surrealismo usualmente se relaciona con las profundidades del mundo del inconsciente. Sus líquenes sin embargo no son totalmente amorfos, sino que tienden a figurar animales de pequeños ojos y extremidades alargadas de los que salen cordeles o pelos. La fig. 51 de alrededor de 1950 creo que muestra los rasgos de lo que debió ser la paleta de colores de esta época surrealista de Judith Westphalen y su evolución hacia formas más abstractas.



Fig. 45. Viñeta. S.t. Ca.1947



Fig. 46. Viñeta. S.t. Ca.1947



Fig. 47. Dibujo s.t. ca.1947

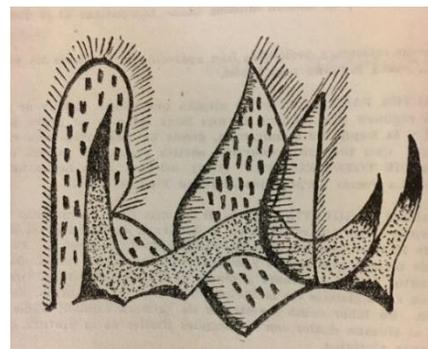


Fig. 48. Dibujo s.t. ca.1947



Fig. 49. Dibujo s.t. 1951.



Fig. 50. S.t. Circa. 1950

Regresando a César Moro en la década de 1940, las críticas a la pintura surrealista, al automatismo, y a la preferencia de Breton por ciertas personas detestables como Diego Rivera, se conjugaron con otros temas de fondo. Todo empieza con una carta del 25 de noviembre de 1941, en la que Moro le escribe a Westphalen sobre los planes de Wolfgang Paalen de separarse del surrealismo por razones ideológicas y cómo esto coincidía con una invitación de Breton para poner en marcha un proyecto de actividad surrealista global, en el que tanto Moro como Westphalen tendrían roles importantes. Moro le cuenta a Westphalen que va a rechazar la invitación por razones personales y por su compromiso de apoyar a Paalen, pero a la vez insiste en que Westphalen acepte la invitación (*Cartas* 233-234). La ruptura de Moro y el surrealismo se concreta más tarde, en 1944, como se ve en su crítica de ese año a la revista surrealista *VVV* (*Anteojos* 205-209) o cuando en 1945 critica que Breton en su libro *Arcane 17* viera el amor como exaltación exclusiva y total por una sola persona del sexo opuesto (*Anteojos* 166-170). En ese periodo, entre 1944 y 1946, las cartas de Moro contienen también críticas a esa aproximación heterosexual al amor, que Moro notaba ya presente en las investigaciones sexuales de *Le*

*surréalisme au service de la révolution (Cartas a Westphalen 324).*¹⁶⁹ Al mantener esa posición obscurantista, decía Moro, no se tomaban en cuenta los aportes psicoanalíticos al entendimiento de la sexualidad. Este hecho (soslayar la importancia del psicoanálisis) también lo empieza a notar Moro en la perspectiva de Breton sobre los sueños en su libro *Trayectoria del sueño (Cartas a Westphalen 311, 323, Anteojos 206)*. En suma, fue así que el desinterés creciente en la política, la influencia de las ideas de Paalen (quien fundó su revista DYN y se separó oficialmente del surrealismo en 1942 con su “Farewell au surréalisme”), y las posiciones de Breton sobre el sexo y su alejamiento del psicoanálisis, se conjugaron para que Moro se apartase del surrealismo como movimiento a partir de 1944.

¹⁶⁹ Moro conoció las dos primeras sesiones de las investigaciones sexuales surrealistas, pues habían sido publicadas en *La révolution surréaliste* 11 (1928): 32-40, con el título de “Recherches sur la sexualité. Part d’objectivité, déterminations individuelles, degré de conscience”, consistiendo en transcripciones de las conversaciones ocurridas el 27 y 31 de enero de 1928. El libro editado por José Pierre, *Investigating Sex*, ha traducido al inglés estas primeras sesiones de investigación de la sexualidad junto a las otras que habían permanecido inéditas en francés hasta 1990. En la primera sesión, cuando se toca el tema de la homosexualidad, Breton dice: “I accuse homosexuals of confronting human tolerance with a mental and moral deficiency which tends to turn itself into a system and to paralyse [sic] every enterprise I respect. I make exceptions though—among them one for the unparalleled case of Sade, and another, more surprising to me, for Lorrain” (*Investigating Sex* 5). En la segunda sesión, cuando Louis Aragon, Man Ray, Raymond Queneau, entre otros, se negaron a condenar la homosexualidad, Breton respondió: “I am absolutely opposed to continuing the discussion of this subject. If this promotion of homosexuality carries on, I will leave this meeting forthwith [...] Do people want me to abandon this discussion? I am quite happy to demonstrate my obscurantism on this subject” (*Investigating Sex* 27-28).

CONCLUSIONES

Las discusiones más importantes sobre el Surrealismo en el Perú se dieron en al menos cuatro momentos puntuales a lo largo del siglo XX: entre 1926 y 1930 con José Carlos Mariátegui, Xavier Abril y César Vallejo como principales dialogantes; entre 1935 y 1939 con César Moro y Emilio Adolfo Westphalen tomando la posta como productores culturales; y, a partir de entonces en el ámbito de la plástica peruana: en 1954 en un debate a propósito de una exhibición internacional surrealista en Lima, y de manera intermitente después de 1965 con la aparición de un grupo de pintores que hacen uso tardío del lenguaje surrealista. En cada uno de estos momentos el surrealismo fue dado por muerto. Primero por Vallejo en 1930, quien en su “Autopsia del Superrealismo” dijo: “A la hora en que estamos, el superrealismo –como movimiento marxista– es un cadáver. (Como cenáculo meramente literario –repito– fue siempre, como todas las escuelas, una impostura de la vida, un vulgar espantapájaros)”. La segunda vez, el surrealismo fue asesinado por su más grande valedor peruano, Moro, quien desde México le escribe una carta a Westphalen el 21 de enero de 1946, comentando *Arcane 17* de Breton:

Veo que estás de acuerdo conmigo sobre el libro de Breton. Antes creías que había sido yo injusto, pero ya te diste cuenta de cómo la fórmula y el proceso remplazaron la vida. El surrealismo se ha terminado por completo. Ya vemos el libro que ofrece hoy el más grande de todos nosotros. Y todo eso porque nadie rehízo su concepción humana o, mejor dicho, porque no enriquecieron su visión de la realidad. Comerse vivos a los curas y pegarle duro a la pederastia no es el modo de llegar a ver claro dentro de uno mismo, condición única de la verdadera grandeza humana” (*Cartas a Westphalen* 353-4).

La tercera vez fue el escritor Juan Ríos, quien años antes había publicado textos en la revista de

Breton y el surrealismo en su exilio neoyorquino durante la Segunda Guerra Mundial, VVV.¹⁷⁰ Ríos describe una muestra surrealista internacional que visitaba Lima como el reflejo del “pálido anochecer cosmopolita del Superrealismo”, y “la exhibición de los restos de[un] naufragio”. Finalmente, en 1976 la pintora peruana más importante del siglo XX, Tilsa Tsuchiya, terminó de hundir el cuchillo con la siguiente declaración: “el surrealismo para mí ha muerto”.¹⁷¹ La distancia que hay entre el primer asesinato y el último es de 46 años, y cada uno responde a móviles disímiles. Lo que me interesa señalar es cómo el alcance y relevancia del surrealismo en el Perú se comprueban en la urgencia de estas figuras por rechazarlo, ante su insistente reaparición en el tejido cultural y el imaginario peruanos.

Analicemos entonces, para cerrar esta tesis, el contexto de uno de estos asesinatos, el de la década de 1950. En las páginas que siguen lo que se podrá ver es cómo el surrealismo pierde su aura de paradigma transformador de la vida del ser humano, y pasa a ser solo un repertorio de recursos expresivos. Reemplazado por lo abstracto, desvanecido su capital simbólico de discurso modernizador dominante, el surrealismo recuperará centralidad en el Perú sólo a partir de 1965, cuando muchos artistas regresan a la figuración como medio para acercarse a la cultura andina.

Espacio, Szyszlo y la nueva modernidad de lo abstracto

En 1951 un joven Fernando de Szyszlo regresó al Perú luego de pasar un par de años en París, y pronunció, a poco de bajar del barco, una frase polémica: “No hay pintores en el

¹⁷⁰ VVV solo llegó a cuatro números, publicados entre 1942 y 1944. En el número doble 2-3, publican los peruanos Xavier Abril (los sonetos “La mirada en la sangre” y “Plenitud de amor”, 130), Víctor Llona (130) y Juan Ríos (131). También hacen su aparición en el mismo número los surrealistas chilenos del Grupo Mandrágora, Braulio Arenas (124-126), Jorge Cáceres (125), y Enrique Gómez Correa (126).

¹⁷¹ Las declaraciones de la pintora peruana Tilsa Tsuchiya (1928-1984) fueron publicadas en una entrevista con Alfonso Bermúdez en el diario *La Crónica* de Lima en 1976, reproducida en Villacorta y Wuffarden (309-311).

Perú”.¹⁷² La afirmación beligerante de Szyszlo correspondía a un intento de fomentar el debate en pos de poner al día la pintura peruana a través de la introducción del arte abstracto en un contexto todavía anclado en la pintura figurativa indigenista o de corte social. Su provocación formaba parte de la agenda modernizadora de la arquitectura y la cultura peruanas de la Agrupación Espacio, programa inaugurado en 1947 con la publicación de un manifiesto en el diario *El Comercio*, donde se hacía el siguiente diagnóstico del país, emitiendo una declaración análoga a la de Szyszlo:

Desgraciadamente el Perú –más que cualquier otro país del mundo o acaso al lado de los que forman la zaga universal–, permanece indiferente, sin mayor inquietud ni iniciativa, al margen de los trascendentales actos de la revolución contemporánea. El hombre es expresión de su tiempo. Debe resumir en sí y en su obra, cualquiera que ella sea, la ansiedad, las inquietudes, los problemas y las resoluciones de su etapa. En el Perú, debemos afirmarlo, la desorientación y la apatía toman contornos alarmantes. Los artistas que deben ser conductores y guías de generación se pierden aún en una temática folklórica (narrativa y escuetamente objetivada) o evolucionan a destiempo siguiendo la huella de antiguos y ya superados revolucionarios. Una que otra figura contemporánea y esencial, aislada y quizás perdida en nuestro panorama estético, no significa absolutamente nada en función total para el Perú, como pueblo y como idea. Las revoluciones son desplazamientos y evolución de masas no actitud de seres

¹⁷² Szyszlo había llegado a París en 1948, donde se hizo seguidor de la pintura del alemán Hans Hartung. A su regreso al Perú expone en la sala de la Sociedad de Arquitectos y sus declaraciones en una entrevista periodística desencadenaron una polémica pública: “[...] pienso que en el Perú no hay pintores. Y no sólo en el Perú. En toda la América, aparte de Tamayo, no hay un solo pintor. Considero que los verdaderos pintores, los verdaderos artistas plásticos, han existido en la época Pre-Colombina y aún en la Colonia. Ahora los mejores plásticos son los artistas populares, los que hacen los toritos de Pukara. Lo demás está constituido simplemente por intentos” (“Dice Fernando Szyszlo [sic] que no hay pintores en el Perú ni en América” [*La Prensa*, 2 de junio de 1951]).

específicamente individuales. Un hombre puede ser revolucionario pero nunca una revolución [...] Con profundo dolor pero al mismo tiempo con una fecunda esperanza en el futuro, *debemos declarar que en el Perú y en relación al panorama universal contemporáneo, no existe arquitectura*". ("Expresión de principios de la Agrupación Espacio", *El Comercio* 15 de mayo de 1947, 3-4, énfasis mío).¹⁷³

Para los arquitectos de Espacio en 1947, la arquitectura peruana no existía porque no había una expresión revolucionaria del hombre nuevo en el país. Fundamentando su posición en la enunciación de una tradición contemporánea universal que empezaba con el arte post-romántico y que habían continuado "Manet, Cézanne, Debussy, Ravel, Rimbaud y tantos otros", el grupo Espacio, liderado por Luis Miró Quesada Garland, afirmaba que la nueva etapa que plasmaba la "concepción actual" se mostraba en la actitud definitiva de "las obras de Picasso, Bracque, Gris, Joyce, Gide, Vallejo, Archipenko, Maillol, Stravinsky, Bartok, Berg, Claudel, O'Neill y el resto de figuras ya específicamente contemporáneas". Para los firmantes "la arquitectura contemporánea es índice fundamental de un tiempo [y r]esume los factores de un nuevo concepto universal" y estaba representada por "[e]l esfuerzo de creadores como Le Corbusier, Gropius, Van der Rohe, Niemeyer, Neutra, Lloyd Wright y otros". Además, la arquitectura actual constituía la síntesis de las artes contemporáneas por ser el resultado de la suma madura de diferentes aportes, los que, salvo en el caso César Vallejo, no habían llegado a un escenario local que constituía en sí mismo --o en el mejor de los casos conformaba parte de-- "la zaga

¹⁷³ Titulado "Expresión de principios de la Agrupación Espacio", el manifiesto fue firmado por arquitectos y estudiantes de arquitectura, con la adhesión de algunos escritores y artistas, entre ellos Szyszlo y uno de los autores estudiados en este trabajo, el poeta Xavier Abril. También firmaron Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy, entre otros. La Agrupación Espacio tuvo un espacio semanal en el diario *El Comercio* los días jueves, y luego su propia revista, *Espacio*, que publicó nueve entregas (1949-1951). Para profundizar en la recepción del trabajo de Szyszlo, ver Rebaza Soralez, *Construcción* 153-190.

universal”, problema que ellos se proponían solucionar con una serie de conversatorios privados y eventos públicos con los siguientes títulos: “Panorama Actual del Arte”, “Trayectoria de la Arquitectura en el Perú”, “Panorama de la Filosofía Contemporánea”, “Evolución Actual de la Pintura”, entre otros. Este plan de divulgación de lo moderno a través de conferencias iba acompañado “de un ciclo de charlas radiales en torno a la idea: ‘El Hombre y el Arte Contemporáneo’” y constituye lo que veo como el primer indicador de cómo, para ponerlo en términos de Raymond Williams, lo abstracto emergía como nuevo significante de la modernidad, y empezaba a desplazar gradualmente al Surrealismo al lugar de lo residual (Williams 121-127).

1947 fue entonces un año clave para el proceso de modernización de la cultura peruana porque supone la articulación de una nueva herramienta para lograr la deseada modernidad. Este nuevo instrumento tendría una re-afirmación discursiva en “Posición”, el manifiesto del primer número de la revista *Espacio*, en el cual el grupo declara que

ESPACIO viene a sumarse a la lucha de los hombres por la humanidad, a combatir por los auténticos y eternos derechos del amor, de la justicia, de la libertad, de la felicidad comunes. ¡Sí! Muchos se asombrarán por estas palabras, porque la Agrupación Espacio es un gremio de artistas: arquitectos, escritores, pintores, músicos, escultores; y está todavía latente -por desgracia- la idea de que el arte es preciosismo, virtuosismo, esteticismo. ¡No! El arte es vida y los que se asombren por nuestras palabras, es porque no saben, ni han sabido nunca, que la vida es ésto, sólo ésto: amor, justicia, libertad.

(*Espacio* 1 (mayo 1949): s.n.)

Efectivamente, la agrupación liderada por Miró Quesada plantea la modernidad en términos de un enfrentamiento: “O estamos con Le Corbusier, con Picasso, con César Vallejo, con Henry Moore, con todos los hombres de buena voluntad sobre la tierra, por un mundo nuevo, digno,

humanizado; o estamos con tales dineros, honores, puestos, privilegios, por un mundo decadente, envilecido, enfermo, oscuro” (“Posición”, s.n.).

La polémica llega a su primer pico con el debate sobre la pintura peruana de 1951 provocada por las declaraciones de Szyszlo. En ella participaron miembros de Espacio, especialmente Miró Quesada y el propio Szyszlo, y críticos de arte y escritores, entre ellos el principal contendiente anti arte abstracto: Sebastián Salazar Bondy, con Alejandro Romualdo a su lado.

Szyszlo, ¿surrealista?

Poco antes de soltar la bomba polémica, en febrero del mismo año 1951, en otra entrevista, Szyszlo contaba cómo el pintor abstracto alemán Hans Hartung había asistido a la inauguración de su exposición en la galería Mai de París “acompañado del famoso surrealista [Oscar] Domínguez y entre ambos [...] invitaron a los más grandes maestros, entre ellos a [André] Bretón [sic], [Joan] Miró y [Rufino] Tamayo. Fué [sic] algo maravilloso y lo más conmovedor para mí, fue oírle decir al gran Bretón: ‘Su pintura es abstracta, pero tiene una expresión muy peruana’ (“Fernando de Szyszlo regresó de París” 22).

Como cuenta en sus recientes memorias, durante sus primeros años parisinos el pintor y su esposa, la poeta Blanca Varela, tuvieron contacto con Breton, Péret, Octavio Paz, Tamayo, Wilfredo Lam y otros artistas relacionados con el surrealismo (97-100). A la vez, al desarrollo intelectual de Szyszlo en Lima contribuyeron sus lecturas y sus tempranos contactos con los (ex)surrealistas peruanos: siendo muy joven visitaba casi todas las noches a Xavier Abril en su casa (Szyszlo 35), o se reunía con Westphalen y Moro en la Peña Pancho Fierro o en las reuniones para la revista *Las Moradas*. Más aún, según cuenta Szyszlo en sus memorias, él tradujo una carta de Breton a su hija que se publicó en la revista *Espacio* (Szyszlo 83), que

suponemos es el capítulo 7 de *El amor loco* de Breton (127-133).

A pesar de esos enriquecedores contactos tempranos locales, antes de partir a París Szyszlo no se acercó a un lenguaje surrealista, y estando ya en Europa, apostó todo por el arte abstracto. Ha dicho él mismo que el surrealismo lo influyó posteriormente, cuando su obra dejó de ser abstracta, y “se fue acercando más a la idea de la pintura como expresión del subconsciente, ligada a la idea original del surrealismo” (*La vida sin dueño* 161). También ha precisado que especialmente en “las series de pinturas que surgen de la poesía o la literatura, lo que me motiva son los sentimientos, no las imágenes. Son frases o metáforas que crean cierto clima en mi interior; una combustión duradera, no un simple chispazo. La mano se mueve y me dejó llevar más allá de lo racional. Es ahí donde digo que sigo relacionado con el surrealismo, a través de cierta ‘escritura automática’” (*La vida sin dueño* 157).

Estas opiniones sobre su propia obra coinciden con algunas críticas que señalan su supuesto acercamiento tardío al surrealismo. Según Lauer, por ejemplo, en la década de 1970 en la pintura de Szyszlo “desaparece el contenido de estilización y esfuerzo de síntesis cultural, y queda al descubierto un expresionismo tributario del surrealismo, cuya racionalidad última depende de la representación” (*Introducción* 164). En este mismo sentido Kusunoki y Wuffarden describen cómo

[d]esde fines de la década de 1960, los elementos que evocaban el pasado mítico precolombino empezaron a definirse de una manera más evidente en la pintura de Fernando de Szyszlo. De igual forma, el pintor ingresaba a la representación espacial, en sintonía con el retorno generalizado a la figuración dentro de la plástica peruana. Contrapuestas con un fondo de paisaje desértico, sus formas totémicas parecían cobrar una presencia física que configuraba cierta atmósfera surrealista. (264)

Coincidiendo con lo señalado por el pintor respecto a sus series literarias, cuando Kusunoki y Wuffarden se ocupan de la serie de ocho litografías en homenaje a César Vallejo de Szyszlo, afirman que el artista rompe con las líneas cubistas gracias a “un vitalismo de raíz surrealista”:

El uso de esta técnica [litografía] deja entrever la búsqueda de una vía de salida frente al género pictórico para ensayar con nuevos acabados. En este caso se trata de formas abstractas que evocan cierto lirismo a través de la simplificación formal: círculo, línea y vínculos casuales entre estas. Ellas exhiben una gran plasticidad, lograda mediante una gama texturada de grises. Szyszlo irrumpe en esta serie con algo distinto: un vitalismo de raíz surrealista que rompe con el academicismo cubista. Así, este nuevo borde del credo moderno obra desde fuera de la pintura y aporta su concepto bajo un criterio poético de vanguardia. Por otro lado, la búsqueda de una estética visual equivalente a la poesía de César Vallejo –universal y local al mismo tiempo– se convertiría en un ideal. (216)

Luego de revisar las opiniones del artista y la crítica, y sin negar las motivaciones o procesos creativos que el propio Szyszlo describe emparentados con el surrealismo, creemos que el único momento que se puede calificar con certeza de surrealista en su obra es el cortometraje cinematográfico “Esta pared no es medianera”, filmado en Lima en 1952, en pleno momento de efervescencia del debate entre los abstractos y los figurativos. Acaso Szyszlo no veía oposición entre ambos lenguajes: él mismo cuenta que su primera exposición abstracta en 1951 en Lima, la que generaría gran polémica, tenía un epígrafe de Breton: “El ojo existe en estado salvaje” (Szyszlo 73), vale decir, la primera frase bretoniana en “Le Surréalisme et la Peinture”, que apareció por primera vez en *La révolution surréaliste* 4 (1925): 26.¹⁷⁴ Es por esto que lo más

¹⁷⁴ Otro ejemplo de la influencia bretoniana en Szyszlo aparece en una hermosa fotografía de José Casals

probable es que el afán experimentador de esta película naciera de su reciente encuentro parisino con Breton (y Paz), y no por simple iniciativa de exploración artística. Fuera como fuere, Szyszlo dirigió este corto del que se conserva una copia de diez minutos. Esta fue su génesis:

En 1952 realizamos en Lima el cortometraje *Esta pared no es medianera*, un experimento surrealista. La mayor parte se filmó en la casa de mis padres en Santa Beatriz. Sorteamos quién hacía qué cosa y resultó que la filmaría José Malsio, actuaría Ricardo Sarria y la dirigiría yo. Blanca era la esposa resignada que cose y teje en el hogar. Amanda Reátegui representaba lo contrario, la seducción, la libertad. Emilio Rodríguez Larraín, Jorge Piqueras y Carlos Rodríguez Saavedra hicieron personajes pasajeros. Fernando Román fue el cura [...] Al final, agregamos un fragmento de *La noche transfigurada*, de Schönberg. / Fue una experiencia divertida. Originalmente la película duraba dieciocho minutos. Pero Paco Pinilla [...] me pidió la copia original, y única, para pegarla y copiarla profesionalmente [...] Me lo devolvió reducido a doce minutos. Partes muy importantes habían desaparecido (Szyszlo 111-112)

en que se ve al artista en su estudio en 1951: a la izquierda de la foto está el pintor parado de brazos cruzados, y a la derecha en un lugar privilegiado el libro *Anthologie de l'humour noir* (París: Sagittaire) de Breton (Balbi 19). En la entrevista que Balbi le hace a principios de la década de 2000, Szyszlo se explaya sobre su relación personal con el surrealismo y sobre las corrientes que habían dejado en la periferia al surrealismo en la Europa de los años cincuenta, el realismo socialista y el existencialismo: “[Balbi:] ¿Qué lo atrajo tanto del surrealismo? / En el pensamiento surrealista hay una realidad otra; la realidad sobre la realidad. Es un mundo que alguna vez Breton describió como lo sagrado laico, lo sagrado que no tiene religión. Se manifiesta en el arte, en el amor. Es un pensamiento muy afín a mí; sobre todo en la manera de considerar el arte como una forma de vivir, no como un oficio. / [Balbi:] ¿Diría que es un pensamiento que sigue teniendo vigencia? / Claro que sí, lo que pasa es que ya no tiene artistas. En mi época Miró, Ernst, Giacometti estaban vivos. La discusión en ese momento era sobre el arte comprometido, el realismo socialista. El comisario Jadanov hizo ‘arrodillarse’ a Prokofiev y a Shostakovich, ellos denigraron así su propia honra. / [Balbi:] El surrealismo también tenía un compromiso con la sociedad, con el cambio. / Sin duda, pero era un compromiso mucho más violento. No era solamente político, ellos comparaban la frase de Marx de cambiar el mundo con la de Rimbaud, cambiar la vida; era algo que modificaba todo ¿no es cierto? La propuesta del realismo socialista no tuvo mucha vigencia pero el marxismo influenciaba a la crítica del mundo entero. Claro, en esa época el existencialismo, no el surrealismo, ocupaba la mente de la gente; el teatro de Sartre, la polémica Sartre-Camus” (Balbi 57).

Los poco menos de diez minutos que han sobrevivido empiezan con diez segundos que aparentemente no tienen relación con el resto del corto. Un primer plano de un hombre que mientras pasa el tranvía por detrás de él, se saca una máscara de soldar, en la que sobresalen los protectores visuales propios de la herramienta, y sonrío. Se ve luego por tres segundos una pared (con el anuncio de prohibido arrojar basura) y un transeúnte en un parque. Es difícil saber hasta qué punto estos diez segundos primeros son restos del metraje perdido. Así como nos ha llegado la película, sirven de pórtico: el hombre parece sacarse un aditamento que no le permite ser él mismo y muestra su rostro verdadero. De inmediato aparece el protagonista, un hombre parado dentro de una casa con la puerta de rejas cerrada, mirando desde dentro con angustia la calle. Un primer plano de sus manos muestra cómo se aferra a las rejas carcelarias. Luego, dentro de la casa, su mujer está en una mecedora cosiendo, sin siquiera mirarlo, y vistiendo una túnica extraña con un chal que le cubre también la cabeza. Mientras la mujer sigue en su tarea, él sudoroso desespera, comienza a caminar alrededor del salón mirando a todas partes, lanza su pañuelo sudado al libro de patrones que sigue la mujer, y comienza a buscar irritado entre los cajones y cómodas. Allí encuentra una soga que muestra a la cámara como un descubrimiento y luego la guarda dentro de su saco.



Fig. 51. Fotograma de *Esta pared no ...*

De pronto el hombre puede abrir con facilidad las puertas, sale de la casa, y aparece llegando a una playa, y luego a la cima de un acantilado. Allí entierra la soga, y aparece de

pronto una mujer hermosa tocándole el cabello. En la siguiente escena ambos caminan por la playa de la mano felices, descalzos, y luego aparecen rodando por las lomas de arena, donde ella entra en una especie de trance mientras él se acerca para besarla. En este momento hay un cambio de escena y aparece un cura arrodillado, quien acercándose a una biblia, la besa y la abre. Luego un ciclista transita por el camino cercano a la playa. La mujer está echada sobre la arena con los ojos entreabiertos, al parecer en el estado intermedio entre el sueño y la vigilia.



Fig. 52. Fotograma de *Esta pared no ...*¹⁷⁵

El hombre ve a lo lejos al ciclista, y deja abandonada a la mujer echada sobre la arena. El hombre mata por detrás al ciclista con una piedra, le roba la bicicleta y desesperado la usa. De pronto aparece corriendo exasperado en los alrededores de un circo y finalmente logra regresar angustiado a casa donde observa por detrás a su mujer meciéndose. La toca por el hombro y descubre que es un esqueleto, con la soga en su regazo. Mientras observa la soga, en un plano contrapicado se ve al hombre llorar. Trata de salir de la casa pero está encerrado.

¹⁷⁵ Por su nitidez, las figuras 53 y 54 se han tomado de la página web *Cinencuentro*, donde también está disponible el cortometraje: <https://www.cinencuentro.com/2006/12/06/se-presenta-esta-pared-no-es-medianera-corto-de-fernando-de-szyszlo/>

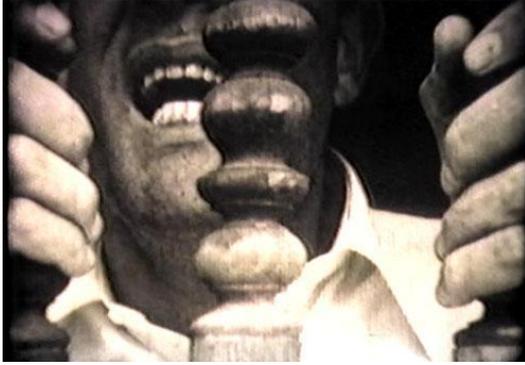


Fig. 53. Fotograma de *Esta pared no ...*

Golpea las puertas y nada. Abre las puertecillas que cubren las ventanas y al asomarse puede ver directamente la orilla de la playa por ahí ve pasar a la mujer (la seducción) caminando de la mano con otro hombre. El protagonista grita desesperado, aferrado a la balaustrada, y termina por derrumbarse.

Habiéndose perdido ocho minutos es muy difícil hacer una evaluación del cortometraje, aunque felizmente Szyszlo, en entrevista con Mariella Balbi, ha reconstruido el final, aunque con ciertas sombras de la memoria:

[...] Hay una especie de misa [...el cura] celebra la misa, se arrodilla; lo hace estupendo. Pone la Biblia en un atril y comienza a destrozarla. No sé cómo Carlos Rodríguez y su primo entran vestidos de gánsters; Ricardo comienza a pedir auxilio y rompen la ventana. Era la ventana del comedor de mi mamá (ríe), qué horror. ¿Cómo termina? Creo que se va a la playa a buscar la soga que le entregó la belleza. (Balbi 46)

La escena de los gánsters parece de toque humorístico y la ausencia de la escena donde rompen la ventana parece cambiar bastante el final. Ricardo Bedoya ha dicho que el corto es una “suerte de breve antología de imágenes surrealistas, ritmos y atmósferas extraídas del Buñuel inicial, el de *El perro andaluz* (*Un Chien Andalou*, 1928) y *La edad de oro* (*L'Age d'or*, 1930)”. Además ha resumido muy bien el conflicto principal del film:

El *amour fou* se desata de improviso. El éxtasis de la pareja – que emula a Gaston Modot y Lya Lys amándose en la ciénaga de *La edad de oro* – queda perturbado por la memoria de las cortapisas morales representadas por la imagen de un sacerdote y de un extraño que atrae hacia sí toda la energía del amante, convertida en pasión homicida contra el que se interpuso a la realización de su deseo. El retorno a la prisión del hogar y el hallazgo del cuerpo descompuesto de la esposa cierran el círculo sofocante de la convención moral y la represión social, verdadero nudo de horca para el deseo y la pulsión erótica. (153-154)

El elemento surrealista de la sogá, sin embargo, no ha sido señalado. Naturalmente ligada a acciones restrictivas, la sogá aparece aquí como un objeto salvador, capaz de abrir las puertas de la casa. Su entierro conjura a la figura de la seducción, la mujer hermosa que trae la felicidad. A la vez, el hombre destinado a padecer su destino se reencuentra con la sogá una vez muerta su esposa. Por otra parte, la transformación de la mujer en esqueleto también recuerda a *La edad de oro*, con la transformación de los sacerdotes en esqueletos. La inmovilidad de la mujer mientras es besada en la playa, y sus ojos entrecerrados en el primer plano de su cara, transmiten su estado de paso entre dos realidades. Y de ahí viene el título del corto: no existe divisiones entre el sueño y la realidad, aunque estos sueños puedan convertirse en pesadillas por obra de los prejuicios.

La última discusión: 1954

Desde que en 1951 empezara el debate entre los valedores del arte figurativo y los que defendían el arte abstracto, el intercambio más usual se daba desde las tribunas de *El Comercio*, donde escribía Luis Miró Quesada, y *La Prensa*, donde escribía Sebastián Salazar Bondy. En 1954 la llegada a Lima de dos exposiciones internacionales importantes fue ocasión para que los contrincantes se batan nuevamente. La primera en arribar fue una exposición de arte

mexicano que presentó a Diego Rivera, Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo, entre otros. En *La Prensa*, el 7 de junio, Salazar comentó que la muestra mexicana demostraba que la búsqueda de la realidad nacional era necesaria para buscar lo propio esencial y por eso lo universal. Halagando la convicción de los mexicanos de tener una pintura nacional propia, y cómo el asunto (el tener sus cuadros “anécdotas” o temas) y la necesidad de comunicación en su pintura no impedían el logro artístico, Salazar aprovecha para criticar el cosmopolitismo de los artistas sin arraigo en la realidad ni en el espíritu propio.

Poco después Salazar escribe “En torno al desarraigo” (*La Prensa* 13 de julio), en el que explica anteriores ideas suyas que están siendo criticadas: precisa que para él no está mal que los artistas peruanos viajen, sino que se desarraiguen: el artista debe tener un vínculo con el país, un compromiso. Esto no implica ejercer un nacionalismo cerrado, sino querer lo propio. Al desarrollar la idea Salazar critica a aquellos que rechazan todo lo local, a los que llama “despaisados”. Estos serían resentidos, individualistas y usualmente gustarían del arte por el arte.

Salazar publica un tercer artículo esta vez sobre la nueva gran exposición: una muestra de artistas surrealistas que llegaba directamente de París e incluía cuadros de Picabia, Lam, Ernst, Domínguez, etc. Su juicio sobre el surrealismo es ambiguo. Por un lado celebra que artistas de ese nivel lleguen a Lima y rescata la importancia decisiva del movimiento en el proceso del arte moderno, diciendo que el surrealismo “quedará en el desarrollo del pensamiento humano como el más audaz intento de fracturar la realidad natural en pos de la clave del misterio”. Sin embargo, Salazar enfatiza también la decadencia del espíritu agresivo del movimiento lo que “obliga a pensar en que su misión está cumplida [...] y que sus lecciones asimiladas definitivamente por la cultura occidental, ocupan un lugar en la historia ya consumada”.

Continúa su texto explicando que en el surrealismo habría tres tendencias, una academicista, otra mágica y otra abstracta. Critica la primera y la tercera, y rescata del grupo mágico a Lam, Domínguez, Ernst y Picabia.

La respuesta de Miró Quesada es tomar fragmentos de los últimos artículos de Salazar y presentarlos descontextualizados en su propia columna para poner en evidencia sus contradicciones y criticar de forma satírica sus ideas sobre el desarraigo, el cosmopolitismo y el surrealismo abstracto. Salazar dice retirarse del debate por lo que considera un golpe bajo. Pero aprovecha para enunciar explícitamente las posiciones en debate: Él, Salazar es un americanista, realista y defensor del arte social, mientras Miró Quesada es un cosmopolita, purista y defensor del arte abstracto. Cuando Miró Quesada contesta, lo hace en los mismos términos: se centra en la discusión permanente que tenían, aunque aprovecha para celebrar la importancia de la exhibición surrealista por su relevancia en el medio.

En este intercambio polémico queda claro el papel subsidiario del surrealismo: las discusiones que enfrentan lo local y lo cosmopolita, ya no lo incluyen como uno de los elementos en disputa. Toma finalmente la posta en el debate Juan Ríos en *Caretas* para insistir en algo que Salazar ya había indicado: el carácter pasado del surrealismo. Para Ríos, llevar a los surrealistas a una galería limeña era cumplir una “Wellsiana fantasía de la Máquina del Tiempo, al rescatar de las heladas profundidades los carcomidos pero prestigiosos vestigios de la catástrofe” (“Tierra de nadie” s.n.).

César Moro, de regreso en Lima desde 1948, lee los comentarios públicos pero no participa del debate. Escribe sí un texto a propósito de la exposición, que vio la luz póstumamente (“Exposición surrealista de 1954”, *Anteojos* 312-315), con el que se inserta lateralmente en la polémica y que trasluce su vieja pasión por el sueño: “los surrealistas,

rechazando toda ley, se lanzan a cuerpo perdido en la persecución de esta quimera: las ‘bodas alquímicas’ de la realidad y el sueño” (313). El texto es una defensa del surrealismo ante los comentarios que lo critican y un diálogo con las opiniones de los comentaristas locales, a quienes descalifica. Empieza por quienes sostienen que los objetivos surrealistas son utópicos: frente a trescientos años racionalismo, dice Moro, “tenemos el derecho de preguntarnos si la ‘quimera’ surrealista es tan vana como algunos se complacen en decirlo, si esta tentativa orgullosa y temeraria de rehacer el mundo [...] está tan irremediabilmente destinada al fracaso como se afirma” (313). Obviamente para Moro la respuesta es negativa: ni la empresa surrealista es vana, ni el movimiento está muerto: la diversidad de artistas que se dicen surrealistas prueba la vida y vigencia del surrealismo. Los comentarios sobre el carácter superado del surrealismo (y aquí alude directamente a Salazar y Ríos) se describen como un complot: “La conspiración, de origen puritano que envuelve la producción surrealista de hoy se esfuerza desesperadamente en presentárnosla como dejada atrás, ‘desvalorizada’ o ‘agonizante’. En este sepelio gratuito de un muerto todavía muy despierto participa, estamos seguros, una buena proporción de temor” (313). En esta conspiración temerosa aparece una descripción que alude a los personajes que han debatido por años sobre el arte abstracto y la arquitectura moderna (que Moro detestaba) en la prensa peruana: “Pese a los escándalos publicitarios que endiosan a los virtuosos del triángulo, a los fabricantes de burbujas, a los alineadores de dameros o a los juglares del círculo, el surrealismo encuentra siempre algún lugar del mundo para juntar sus tesoros” (314). Una vez identificada la intriga contra el surrealismo y sus actores, Moro defiende el contacto directo del público con la muestra, evitando los juicios y riñas entre los críticos oficiales: yendo a la exposición, los espectadores limeños “podrán persuadirse, sin otro intermediario, de la vitalidad y de la amplitud de este movimiento, el único en nuestra época que haya intentado llevar la

existencia humana a su punto máximo de incandescencia” (314).

Se cerraba así el debate, pálido reflejo de las polémicas que el surrealismo hubiera podido provocar en otros tiempos. Moro no participa directamente en él, pero no mucho hubiera cambiado, pues su voz hubiera sido la del defensor del movimiento y no la que él hubiese preferido en otros tiempos: la del artista insolente que incomoda al espectador, la del creador de collages inquietantes. La manera y el contenido de las ideas de Moro en este texto son una muestra de que, a pesar de todo, las propuestas surrealistas habían perdido el filo lacerante de antaño: el surrealismo había dejado de ser impactante, había dejado de ser subversivo, y ya no era, ni mucho menos, modernizador. Así, a pesar del inédito desembarco de una exhibición internacional del surrealismo de primera calidad, en 1954 se probó que el surrealismo no tenía impacto en la discusión sobre la modernización de la pintura en el Perú. Como resume Majluf, la discusión tenía otros actores: “El debate en torno a la abstracción se vio entonces polarizado entre el formalismo purista del arquitecto Luis Miró Quesada y las demandas nacionalistas pero renovadoras del crítico Sebastián Salazar Bondy. Para 1958, cuando tiene lugar el I Salón de Arte Abstracto la abstracción empezaba a establecerse como la tendencia dominante del arte peruano (“Arte republicano” 140).

Pasada la polémica, tenue después de todo, y subsidiaria del gran debate de lo abstracto versus lo figurativo, para 1955 el escenario había cambiado y Szyszlo podía afirmar en una entrevista, luego de ganar el premio de Pintura “Manuel Moncloa Ordóñez” que “la importancia indudable de nuestra generación no solamente en la pintura, sino en todas las artes, es la de haber puesto al día, por primera vez, al Perú artístico, y si antes hubo algunos casos aislados como los de Westphalen y César Moro, el desnivel entre ellos y el público era tan acentuado que no obtuvieron la difusión que merecían, ni la tienen aún” (“La importancia de nuestra generación es

haber puesto al día al Perú artístico”, s.n.)¹⁷⁶ Con esta declaración, se cierra el círculo: del surrealismo en el Perú, o más bien, del proyecto modernizador de sus valedores, quedaba poco.

Comentario final

En 1954, en medio del pequeño debate originado por una exposición internacional surrealista en Lima, César Moro se ve compelido a escribir un texto con sus opiniones al respecto. De su defensa y elogio del surrealismo en ese artículo podemos deducir que su anterior alejamiento del movimiento y de la figura de Breton habían sido superados:

El surrealismo, al contar con el inconsciente, al colocarlo en el mismo nivel jerárquico de la realidad, al rechazar la razón esclerosante y la divinidad inaccesible, sosteniendo apasionadamente, según la bella fórmula de Breton, ‘lo maravilloso contra el misterio’ trae la posibilidad de minar profundamente las bases psicológicas de la sociedad actual, de derrumbar convenciones seculares y de restituir a las relaciones de los hombres entre sí y con el mundo una intensidad y una frescura que toda la educación se esfuerza en expulsar del niño desde sus primeros pasos (“Exposición surrealista de 1954” 313-14).

A pesar de la bella reafirmación de sus principios surrealistas al final de su vida, el abarcador sentido que Moro le daba al surrealismo como espíritu rector de su vida no era compartido por otros intelectuales en el Perú. Con la salida del país de Westphalen y el cierre de su revista *Las*

¹⁷⁶ Con el triunfo de la pintura abstracta la figura de Szyszlo creció rápidamente. Ya en 1961 el importante crítico peruano Juan Acha lo llama “nuestro pintor de mayor prestigio por su mención honrosa en las Bienales IV y V de Sao Paulo” (57). En 1966 Szyszlo fue incluido como representante del Perú en el panorama propuesto en *The Emergent Decade. Latin American Painters and Painting in the 1960s* de Thomas M. Messer (89-99). En 1969 fue el representante peruano en la exposición “Latin American Paintings” en el Museo Guggenheim de Nueva York (cfr. el catálogo de la exposición, 32-33), junto a Fernando Botero, José Luis Cuevas, Wilfredo Lam, Rufino Tamayo, entre otros). Interesantemente, un libro como *Readings in Modern Latin American Art* (2004) incluye un texto sobre José Sabogal y una entrevista a Szyszlo, pero en su tercer capítulo, titulado “Fantasy and Surrealism in the Mid-Twentieth Century” no incluye a ningún artista peruano (Frank 65-99).

Moradas, los discursos surrealistas que se divulgaban ahí perdieron un espacio dentro del conjunto de narrativas modernizadoras del momento. A pesar de exploraciones individuales como las de Ricardo Grau, experimentos lúdicos como el cortometraje de Szyszlo, o iniciativas performáticas como las del grupo de jóvenes surrealistas de principios de 1950,¹⁷⁷ el surrealismo perdió su aura de discurso desestabilizador.

Y, a pesar de lo dicho y del vacío temporal, a fines de la década de 1960 aparece una pintura de influencia surrealista en el Perú. Según Villacorta y Hernández, este cambio se “inaugura” cuando dos pintores locales retornan al país desde París:

El retorno de Tilsa Tsuchiya y Gerardo Chávez de París en 1968 indica, de manera simbólica, la introducción de la tendencia en el país. Los dos se convirtieron en los principales exponentes del surrealismo y Tsuchiya –muerta en 1984– en una de las artistas peruanas más destacadas [sic]. En esa corriente también destacan claramente Carlos Revilla y Venancio Shinki. En un momento posterior Leoncio Villanueva también presentaría una refinada pintura de ascendencia surrealista. Igualmente es importante mencionar a Alejandro Alayza, otro artista que surge en la época y que es reconocido por sus obras figurativas que no responden a los patrones predominantes. (Hernández y Villacorta 39-40)

¹⁷⁷ Hubo también un pequeño grupo de jóvenes surrealistas activo a principios de los años cincuenta, liderados por el poeta Rodolfo Milla, quien junto a Augusto Lunel y el sobrino de Moro, Fernando Quispez Asín, entre otros, escribían y publicaban una página literaria (“La pistola de señales”) en la revista *Idea*, y planeaban “asaltos” a instituciones, como la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (Lauer 1992). Moro los recibió un par de veces pero no aprobó que tirasen “aserrín y discos de fonógrafo con violentas inscripciones en pintura luminosa” (Lauer 1992: 45) y “ratas vivas, barnizadas con un producto fosforescente, desde la cazuela del Teatro Municipal sobre los espectadores de la platea en el estreno de una pieza de Paul Claudel” (Lauer 1992: 44). Según el poeta Américo Ferrari, Moro “comentó ese acto diciendo que, efectuado por los surrealistas franceses en los años veinte, hubiera merecido aplauso; pero que en una ciudad tan inculta como Lima la representación de una obra de Claudel era una iniciativa encomiable” (Lauer 1992: 45).

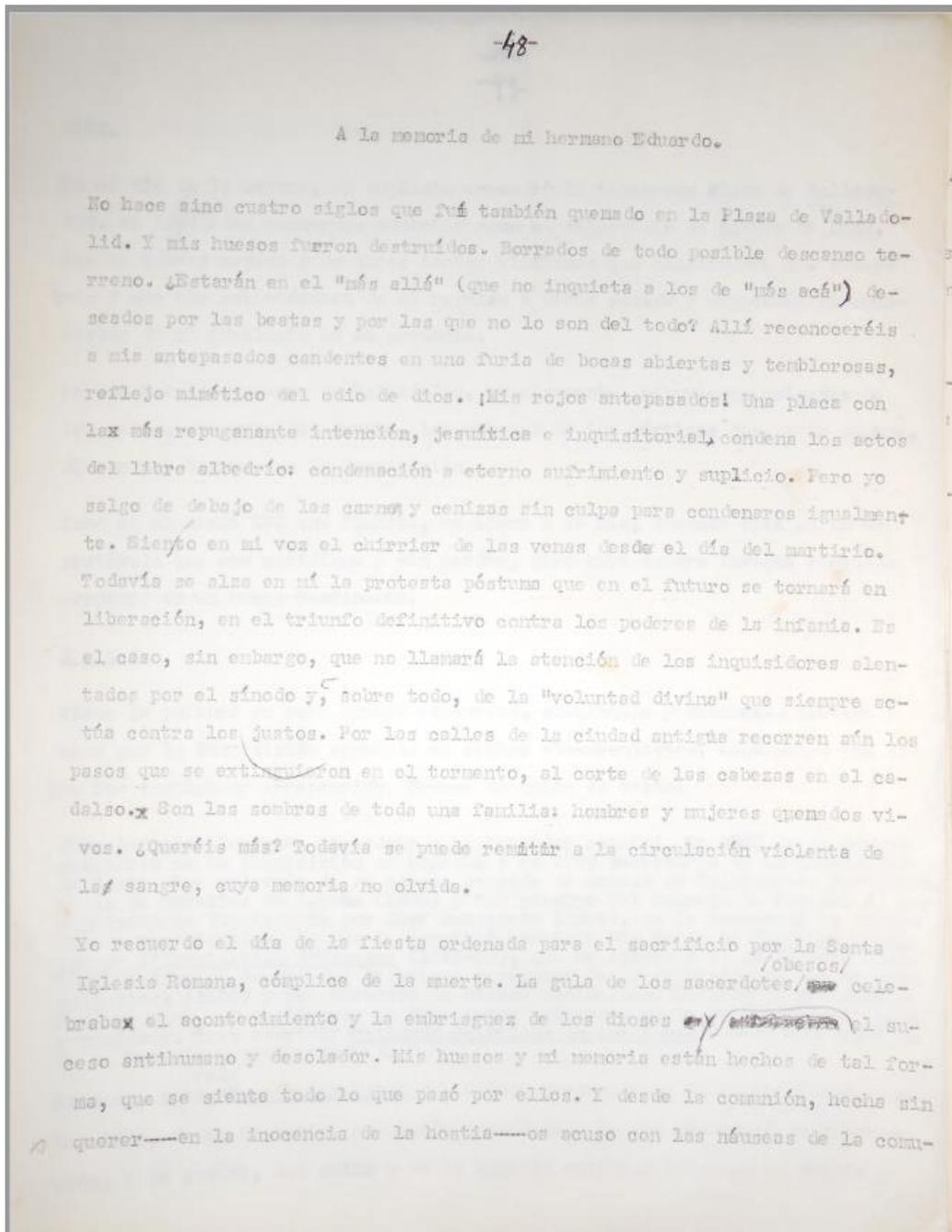
Tsuchiya, Chávez, Revilla, Shinki, y agrego yo, Alberto Quintanilla, son nuestros mejores surrealistas hoy y conforman lo que Augusto del Valle Cárdenas ha llamado “el horizonte surrealista” (29-34).¹⁷⁸ O, para decirlo más precisamente, los que mejor se apropian de los discursos pictóricos del surrealismo histórico. Pues si bien el surrealismo ya no está vigente como estética literaria, ni como herramienta modernizadora, ni como instrumento para *épater* a la sociedad burguesa, tenemos en el trabajo de estos pintores un conjunto de imágenes luminosas y sorprendentes que reflejan la visión de Moro del surrealismo como “el cordón que une la bomba de dinamita con el fuego para hacer volar la montaña” (*La poesía surrealista* 81).

¹⁷⁸ La canonización de la tendencia se da entre el 18 y el 30 de octubre de 1976 en la Galería Enrique Camino Brent, con la muestra grupal “Oníricos de la plástica peruana”, donde exponen, entre otros, Tsuchiya, Revilla, Shinki, Chávez, Leoncio Villanueva, Jesús Quispe Castillo, Joaquín Roca Rey y Szyszlo. La presentación del catálogo a cargo de la poeta chilena Raquel Jodorowsky recurre a tópicos del surrealismo explícitamente: “Esta es una muestra de orden inhabitual [...] Es a través de todo este material visual que entraremos a la poesía de la pintura, al color de la poesía, a los sueños manifestados que materializan aquí un quehacer inconsciente. / Es la pintura envuelta en poesía salida de zonas cerebrales de las cuales no sabemos nada, el desencadenamiento de lo imprevisible. / Son actos generadores que despiertan nuestros sentidos a una luminosidad nueva más allá de lo cotidiano inmediato. Todos estos poemas pintados, estas pinturas hechas poemas en un enlazamiento simbiótico de fuerzas en donde lo ‘interior’ y lo ‘exterior’ rompen para siempre sus líneas demarcables, reflejan revelaciones de un trasmundo, visiones de un viaje al fondo de la mente a las raíces del alma. Son una investigación poética del otro lado del espejo. / Invito al distinguido público a participar en la revolución permanente de la imaginación...” (*Oníricos de la plástica peruana* s.n.).

APÉNDICE

Xavier Abril. "Quemados vivos" (capítulo VIII), "Nota", Índice y Colofón de *El autómatas*.

Originales en el archivo privado de María Luz Canosa Ortega



nión.

En el día de la sangre, el suplicio encendió la tenebrosa Plaza de Valladolid, en lo ^{que} quedan recuerdos sombríos como el exterminio de Alvaro de Luna, con la cabeza segada y de otras tantas víctimas que constituyen mis ancestros y que son antecedentes de mi repulsa a dicho pasado y expresión irremediable de mi ideología en el presente.

En los faroles urbanos de Valladolid, precisamente, estuvieron colgados de los pelos, con crueldad devota, las cabezas de los mártires que, a la postre, dieran por tierra con la Inquisición.

Yace en el siglo XVI una familia, no ajena a la mía, cuando vivs en un espectáculo que era cotidiano y sin perdón, pero cuya sangre involots riégó la aventura en un nuevo Continente.

N o t a s.

Tiene la palabra en este asunto escabroso, abominable y criminal, llevado a cabo por la Inquisición española en siglos obscurantistas, nada menos que el que fue inquisidor arrepentido. Veamos de quién se trata:

Juan Antonio Llorente, sacerdote e historiador español. En 1785 se le nombró comisario de la Inquisición en Logroño y en 1789 secretario de la Inquisición de Corte. Fue relevado de su cargo, acusado de exceso de tolerancia. Participó en la de Notables de Bayona (1808) y fue miembro del Consejo de Estado. Al ser suprimida la Inquisición por José Bonaparte (1809), se le encomendó la custodia de sus archivos, lo que le permitió escribir más tarde la Histoire Critique de l'Inquisition d'Espagne (1817-18), que no apareció en castellano hasta 1822. Estuvo al frente del organismo encargado de la supresión de las Órdenes monásticas (1809) y fue director de Bienes nacionales. En 1814 se trasladó a París, donde, al publicarse su obra antes señalada, se le prohibió decir más y confesar. Tras escribir Retratos Políticos de los Papas (1822) fue expulsado de Francia y pasó a Madrid.

Este es, pues, ^{/el/} Guerricón Vitas del famoso personaje y, al mismo tiempo, sobre todo, de su historia, evolución ideológica, la que determinó su liberación, a la postre, del culto y de la Iglesia católicas negadora de Cristo y

de las catacumbas de Roma.

El historiador era el más indicado para pronunciarse acerca de la Historia de la Inquisición Española, dado su conocimiento y experiencia por haber estado dentro del monstruo.

~~XXXX~~

ÍNDICE

Prólogo de Manuel Enrique de Lora, II

(I) El padre y el hijo loco, I
condición } Segunda época, 7

(II) El sueño, 27 7 *añade*.

(III) El silencio, 27 13

(IV) Origen y presencia del hombre, 16 → *traducido al francés*
x A. Paré.

(V) *Condición* } *añade* } *añade* } *añade* }
 La noche y el día del mundo, 27 22

(VI) *Condición* } *añade* } *añade* } *añade* }
 Muerte del autómatas, 36
 Primera parte, 41
 Segunda parte, 41

(VII) *Condición* } *añade* } *añade* } *añade* }
 Estomatofonía de Sergio, 25 40
 Primera parte, 40
 Segunda parte, 40

(VIII) *Condición* } *añade* } *añade* } *añade* }
 Queridos vivos, 53

(IX) *Condición* } *añade* } *añade* } *añade* }
 H o t a, 50

(X) *Condición* } *añade* } *añade* } *añade* }
 La ciudad y el municipio, 57

(XI) *Condición* } *añade* } *añade* } *añade* }
 De L'Orléans de L'Honnore et sa présence, 61
 Estomatofonía (Hulaka), 68 77
 Índice, 68
 catálogo, 68

De la ciudad y el municipio

C O L O C I Ó N

Esta novela titulada El Autómata, de Xavier Abril, fue escrita a fines del año 1929 y principios de 1930. Parte en el Perú y parte en España. La revista Bohémia, de Madrid, publicó en su número 13, correspondiente al mes de ~~Nov.~~ *abril* del año último indicado, el capítulo que lleve por título: "Origen y presencia del hombre". Pasados los años, en la revista Crítica & Críticas, números 9-10, Lima, Noviembre-Diciembre, 1971, dedicada en homenaje a Xavier Abril, se publicó de la obra mencionada, los capítulos El silencio y Origen y presencia del hombre.

En esta ocasión se agrega el relato titulado Taquicardia, escrito en Madrid el año 1926. Se publicó formando parte de la obra Difícil Trabajo, Editorial Plutarco, Madrid, 1935. Asimismo vio la luz en la revista Asuta, fundada y dirigida por José Carlos Mariátegui, el (año 1927. /-----/

Notas del autor.

Xavier Abril
añade
añade
añade
añade

BIBLIOGRAFÍA

- A. de L. "Las últimas exposiciones. Juan Devéscovi y Xavier Abril, en el Lyceum". *La libertad*, 16 feb. 1928, 5.
- Abril, Xavier. *César Vallejo o la teoría poética*. Madrid: Taurus, 1963.
- . *Descubrimiento del alba*. Lima: Front, 1937.
- . *Descubrimiento del alba*. Montevideo: Front, 1987.
- . *Difícil trabajo. Antología (1926-1930)*. Madrid: Plutarco, 1935.
- . *Dos estudios: Vallejo y Mallarmé; Vigencia de Vallejo*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 1960.
- . *Eguren, el obscuro. El simbolismo en América*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1970.
- . *El autómata*. 1931. *Documentos de Literatura 2/3*, editado por Jorge Kishimoto Yoshimura. Lima: Masideas, 1994. 159-204.
- . *El autómata y otros relatos*. Lima: PUCP, 2008.
- . "En torno a la poesía. Cuatro antologías". *Nuestro Tiempo 2* (1944): 61-65.
- . "Estética del sentido en la crítica nueva". *Amauta 24* (1929): 49-52.
- . *Exégesis trílrica*. Lima: Editorial Gráfica Labor, 1980
- . *Hollywood (Relatos contemporáneos)*. Ulises: Madrid, 1931.
- . "José Carlos Mariátegui". *Front. Volume 1. December 1930-June 1931*. New York: Kraus Reprint, 1971. 298-299.
- . "Kechua". *Amauta 9* (1927): 24.
- . "Keswa". *Amauta 10* (1927): 44.

- . *La rosa escrita*. Montevideo: MZ, 1987.
- . *L'Automate. Petit crime bourgeois (1929-1930)*. Traducido por Daniel Lefort. *Pleine Marge* (1996): 75-100.
- . "Manifiesto breve, sintético". 1930. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 75 (2012): 278-282.
- . "Mariátegui. Crítico – Ideólogo". *Mariátegui y la Literatura*, por Abril, Xavier, Antonio Cornejo Polar et al.. Lima: Amauta, 1980. 11-48.
- . "Naturaleza viva". *Boletín editorial titikaka* [19] (febrero 1928): [4].
- . "Palabras para asegurar una posición dudosa". *Bolívar* 12 (1930): 6-7.
- . *Poesía soñada*, editado por Marco Martos Carrera. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006.
- . Reseña de *Cinema de los sentidos puros* de Enrique Peña Barrenechea. "Peña, Enrique: 'Cinema de los sentidos puros'. Editorial F. E. Hidalgo, Lima (Perú), 1931". *El Sol* [Madrid], 10 jun. 1931, 2.
- . *Vallejo, ensayo de aproximación crítica*. Buenos Aires: Front, 1958.
- Abril, Xavier, editor. *Antología de César Vallejo*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1942.
- . *Antología de la poesía moderna hispanoamericana*. Montevideo: Julio Herrera y Reissig, 1956.
- . *Antología de Mallarmé (verso y prosa)*. Montevideo: Front, 1961.
- Acha, Juan. "La pintura moderna en el Perú". *Humboldt* 7 (1961): 51-57. *Archivo Inca* (*Investigación Nacional Crítica y Arte*). <http://www.inca.net.pe/assets/objeto/la-pintura-moderna-en-el-peru3/>
- Adán, Martín. "Gira". *Amauta* 13 (1928): 11.

- . *La casa de cartón*. Lima: Impresiones y Encuadernaciones Perú, 1928.
- Ades, Dawn. "Surrealism in Latin America". *A Companion to Dada and Surrealism*, editado por David Hopkins. Hoboken: John Wiley & Sons, 2016. 177-196.
- Agrupación Espacio. "Expresión de principios de la Agrupación Espacio". *El Comercio* 15 mayo 1947. 3-4.
- . "Posición". *Espacio* 1 (1949): s.n.
- Aguilar, Gonzalo Moisés. "El lugar de Latinoamérica en la teoría de la vanguardia". *Fronteras literarias en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1996. 111-20.
- Albérès, René Marill. *La Genèse du Siegfried de Jean Giraudoux*. París: Lettres Modernes, 1963.
- Alberti, Rafael. *Consignas*. Madrid: Octubre, 1933.
- Alcántara, Francisco. "Varias exposiciones de juventud". *El Sol* 7 feb. 1928. 2.
- Aleixandre, Vicente. *Poesía Superrealista. Antología*. Barcelona: Barral, 1971.
- Alonso, Joseph, Daniel Lefort y José Rodríguez Garrido, editores. *Avatares del Surrealismo en el Perú y en América Latina*. Lima: Institut français d'études andines: PUCP, 1992.
- Anderson, Perry. "Modernity and Revolution". *New Left Review* I.144 (1984): 96-113.
- Aragon, Louis. *Paris Peasant*. 1926. London: Jonathan Cape, 1971.
- . *El aldeano de París*. 1926. Madrid: Errata naturae, 2016.
- . "Fragments d'une conférence". *La révolution surréaliste* 4 (1925): 23-25.
- . "El desafío a la pintura". 1930. *Los colages*. Madrid: Síntesis, 2001. 33-59.
- . *Tratado del estilo*. 1928. México: UNAM, 2007.
- Aragon, Louis y André Breton. *Surrealismo frente a realismo socialista*. 1973. Barcelona:

- Tusquets, 1978.
- Baciu, Stefan. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1974.
- . *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979.
- . *Surrealismo Surrealistas*. México: El café de nadie, 1983.
- Balbi, Mariella. *Szyszlo.Travesía*. Lima, Perú: UPC, 2001.
- Basadre, Jorge. *Equivocaciones. Ensayos sobre Literatura Penúltima*. 1928. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2003.
- . “Notas sobre la búsqueda de una interpretación de la realidad peruana entre 1895 y 1930”. *Historia de la República del Perú. Tomo 10*. Quinta edición. Lima: Historia, 1964. 4517-4536.
- Bedoya, Ricardo. *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Universidad de Lima, 1992.
- Beigel, Fernanda. *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- . *La epopeya de una generación y una revista: las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- Benjamin, Walter. “Surrealism. The Last Snapshot of the European Intelligentsia”. 1929. *Selected Writings, vol. 2, 1927–1934*, editado por Howard Eiland, Michael Jennings y Gary Smith. Cambridge, MA: Harvard UP, 2005. 207-221.
- . “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”. 1929. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1999. 41-63.

- . *The Arcades Project*. Cambridge: Harvard UP, 1999.
- Bermúdez, Alfonso. “Tilsa Tsuchiya sostiene que el Surrealismo ya murió”. *La Crónica* (Lima) 16 nov. 1976. *Tilsa*, editado por Jorge Villacorta y Luis Eduardo Wuffarden. Lima: Museo de Arte de Lima, 2000. 309-311.
- Bernabé, Mónica. *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Rosario: Beatriz Viterbo / Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2006.
- Bernal, María Clara, editora. *Redes intelectuales: Arte y política en América Latina*. Bogotá: Uniandes, 2015.
- Blate, David. *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*. London: I.B. Tauris, 2011.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press US, 1997.
- Bodini, Vittorio. *I poeti surrealisti spagnoli*. Turín: Einaudi, 1963.
- . *Los poetas surrealistas españoles*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- Bolívar. *Información quincenal de la vida hispanoamericana* 1-14. Madrid: feb. 1930-ene. 1931. Redactor-jefe Pablo Abril de Vivero.
- Bonet, Juan Manuel. Prólogo. *El andarín de la noche. Obra poética completa* por José María Eguren. Madrid: Huerga y Fierro, 2008. 9-39.
- Bosshard, Marco Thomas. *Churata y la vanguardia andina*. Lima: CELACP-Latinoamericana Editores, 2014.
- Breton, André. *Arcano 17*. 1945. Santiago: Cuarto propio, 2001.
- . *El amor loco*. 1937. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

- . “Le Surréalisme et la Peinture”. *La Révolution surréaliste* 4 (1925): 26-30.
- . *Los vasos comunicantes*. 1932. Madrid: Siruela, 2005.
- . *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid: Visor, 2009.
- . *Nadja*. 1928. Editado por José Ignacio Velázquez. Madrid: Cátedra, 2015.
- . *Position politique du surréalisme*. París: Éditions du Sagittaire, 1935.
- . “What is Surrealism?”. 1934. *What is Surrealism? Selected Writings* por André Breton, editado por Franklin Rosemont. New York: Monad, 1978. 112-141.
- Breton, André, Diego Rivera y León Trotsky. “Pour un art révolutionnaire indépendant”. México 25 jul. 1938. Original en el archivo virtual de André Breton.
<http://www.andrebreton.fr/work/56600100358020>
- Brion, Marcel. “L’actualité littéraire à l’étranger”. *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques* 16 ago. 1930. 6.
- Burga, Manuel y Alberto Flores Galindo. *Apogeo y crisis de la república aristocrática: oligarquía, aprismo y comunismo en el Perú, 1895-1932*. Lima: Rikchay Perú, 1980.
- Bürger, Peter. *The Theory of the Avant-Garde*. Trans. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Cáceres, Aurora. *La rosa muerta*. 1914. Editado por Thomas Ward. Buenos Aires: Stockcero, 2007.
- Călinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism Avant-Garde Decadence Kitsch Postmodernism*. Durham: Duke UP, 1987.
- Campuzano Arteta, Álvaro. *La modernidad imaginada. Arte y literatura en el pensamiento de José Carlos Mariátegui (1911-1930)*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2017.
- Canosa Ortega, María Luz. “Noticia bio-bibliográfica de Xavier Abril”. *Poesía soñada* por

- Xavier Abril, editado por Marco Martos Carrera. Lima: Fondo Editorial UNMSM, 2006. 255-281.
- C[ardoza] y A[ragón], L[uis]. “Pintura americana de vanguardia. Jaime A. Colson y César Moro”. *La Gaceta Literaria* 7 (1 abril 1927): 5.
- Cassou, Jean. “Prefacio”. *Amauta* 13 (1928): 33-34.
- Castañeda Vielakamen, Esther. *El vanguardismo literario en el Perú: estudio y selección de la revista Flechas (1924)*. Lima: Amaru, 1989.
- Castrillón Vizcarra, Alfonso. “Los paraísos de Tilsa”. *Tilsa*, editado por Jorge Villacorta y Luis Eduardo Wuffarden. Lima: Museo de Arte de Lima, 2000. 61-69.
- Cendrars, Blaise. *Poésies de Blaise Cendrars*. París: Denoël, 1947.
- Chirico, Giorgio de. *Hebdomeros*. 1929. Ciudad de México: Vanilla Planifolia, 2012.
- Chueca, Luis Fernando. “Surrealismo, estética e ideología en *El autómata* de Xavier Abril”. *Letras* 86.123 (2015): 49-67.
- Chueca, Luis Fernando et al. *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo*. Lima: Universidad de Lima, 2010.
- Chuqiwanka, Fransisqo y G[amaliel].Ch[urata]. “Ortografía indoamericana”. *Boletín editorial titikaka* [17] (diciembre 1927): [1].
- Churata, Gamaliel. *El pez de oro*. 1957. Madrid: Cátedra, 2012.
- Clayton, Michelle. “Mariátegui y la escena contemporánea”. *José Carlos Mariátegui y los estudios latinoamericanos*, editado por Mabel Moraña y Guido Podestá. Serie Críticas. Pittsburgh: IILI Press, 2009. 231–54.
- . *Poetry in Pieces. César Vallejo and Lyric Modernity*. Berkeley: U of California Press, 2011.
- Coronado, Jorge. *The Andes Imagined: Indigenismo, Society, and Modernity*. Pittsburgh:

- University of Pittsburgh Press, 2009.
- Coyné, André. Cronología. *Obra Poética Completa* por César Moro. Poitiers: Archivos: Alción, 2015. 687-741.
- . *Medio siglo con Vallejo*. Lima: PUCP, 1999.
- Cruz, Jacqueline. “Discursos de la modernidad en las culturas periféricas: La vanguardia latinoamericana.” *Hispanamérica* 76/77 (1997): 19-34.
- D’Allemand, Patricia. “Las contribuciones de Mariátegui a la crítica latinoamericana.” *Thesaurus* 49.3 (1994): 449-490.
- . “‘Todo lo humano es nuestro’: una nueva mirada al legado de José Carlos Mariátegui.” *Cuadernos de Literatura* 20.40 (2016): 537-559.
- Dawes, Greg. “Más allá de la vanguardia: la dialéctica y la teoría estética de César Vallejo.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 63/64 (2006): 67-85.
- “Dice Fernando Szyzlo [sic] que no hay pintores en el Perú ni en América”. *La Prensa*, 2 jun. 1951.
- Dickson, Kent L. “César Moro and Xavier Villaurrutia: the Politics in Eros”. Tesis doctoral. UCLA, 2005.
- . “César Moro’s Impossible Futures: L’art de lire l’avenir”. *Mester* 30.1 (2001): 1-23.
- Dictionnaire abrégé du surréalisme*. 1938. Rennes: José Corti, 1969.
- Diez-Canseco, José. *Duque*. Santiago de Chile: Ercilla, 1934.
- Dreyfus, Mariela. *Soberanía y transgresión: César Moro*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2008.
- Drinot, Paulo. “Introducción: La Patria Nueva de Leguía a través del siglo XX”. *La Patria Nueva. Economía, sociedad y cultura en el Perú 1919-1930*. Editado por Paulo Drinot.

- Raleigh: A Contracorriente, 2018. 1-34.
- ., editor. *La Patria Nueva. Economía, sociedad y cultura en el Perú 1919-1930*. Raleigh: A Contracorriente, 2018.
- Dumas, Catherine. “Tres ejemplos de pérdida de identidad en el ámbito de la relación masculino femenino: *Siegfried y el profesor Canella* de José Carlos Mariátegui, *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* de Jorge Amado, *O enigma das sete alíneas* de Fernanda Botelho”. *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, editado por Roland Forgues. Mérida: Universidad de Los Andes, 1999. 107-132.
- Eguren, José María. *El andarín de la noche. Obra poética completa*. Madrid: Huerga y Fierro, 2008.
- . “El nuevo anhelo”. *La Revista Semanal* 187, 2 abril 1931. *Obra Poética. Motivos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005. 330-332.
- . “Filosofía del objetivo”. *La Revista Semanal* 196, 4 jun. 1931. *Obra Poética. Motivos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005. 318-320.
- . “La lámpara de la mente”. *La Revista Semanal* 184, 12 marzo 1931. *Obra Poética. Motivos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005. 266-67.
- . “Línea. Forma. Creacionismo”. *Amauta* 28 (1930): 1-3.
- . “Motivos estéticos”. *Amauta* 29 (1930): 21-23.
- . *Obra Poética. Motivos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- . *Obras Completas*. Lima: Ediciones Centenario, Banco de Crédito del Perú, 1997.
- Eielson, Jorge Eduardo. *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura (1946-2005)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos: Museo de Arte de Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2010.

- . "Pintura contemporánea". *El Correo de Ultramar* 3 (nov. 1947). *Ceremonia Comentada*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos: Museo de Arte de Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2010. 32-38.
- . "Xavier Abril". *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Cultura Antártica, 1946. 101-106.
- Eielson, Jorge Eduardo, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren, editores. *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Cultura Antártica, 1946.
- "El éxito de un artista peruano en Europa. Exposición de César [sic] Moro, en Bruselas". *Variedades* 976 (13 nov. 1926): s.n.
- Elguera Olórtegui, Christian Alexander. "El autómata: la mirada surrealista, la crítica humanista". *Espéculo* 43 (2009): Web.
- . "Xavier Abril, encadenado: las isotopías de *Difícil trabajo*". *Revista virtual de literatura El Hablador* 20 (2012): Web.
- . "Xavier Abril, novelista disolvente y germinal: Tientos sobre *El Autómata*". Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013.
- Éluard, Paul. "Au cœur de mon amour". *Œuvres complètes I*. París: Gallimard, 1984. 137-139.
- Feal, Carlos. "Un caballo de batalla: el surrealismo español". *Bulletin hispanique* 81.3-4 (1979): 265-279.
- Ferdinán, Valentín. "El fracaso del surrealismo en América Latina". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 55 (2002): 73-111.
- Fernández Cozman, Camilo. "César Moro y los ecos del surrealismo francés en el Perú". *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* 42 (2006): 69-97.
- . *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola, 2010.

- . *La soledad de la página en blanco. Ensayos sobre lírica peruana contemporánea*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la UNMSM, 2005.
- . *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*. Lima: Naylamp, 1990.
- “Fernando de Szyszlo regresó de París”. *Semanario peruano 1951: con las noticias que hacen historia* 5 (12 feb. 1951): 21-22.
- Fillol, Gil. “Exposiciones de Escenografía, Escultura y Dibujos / Juan Devescovi en el Lyceum”, *El imparcial*, 10 feb. 1928, 3.
- Flores Galindo, Alberto. *La agonía de Mariátegui. La polémica con la Komintern*. Lima: DESCO, 1980.
- Flores Galindo, Alberto, Ricardo Portocarrero y José Carlos Mariátegui E. “Cronología de la vida de J.C. Mariátegui”. *Archivo José Carlos Mariátegui*. Web.
- Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge: MIT, 1995.
- Frank, Patrick, editor. *Readings in Latin American Modern Art*. New Haven: Yale UP, 2004.
- Giraudoux, Jean. *Siegfried*. Madrid: La farsa, 1930.
- Giunta, Andrea. “Strategies of Modernity in Latin America”. *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America*, editado por Gerardo Mosquera. Cambridge: MIT, 1996. 53-67.
- Goloboff, Gerardo Mario. “Mariátegui y el problema estético literario.” In: Abril, Xavier, Antonio Cornejo Polar, et al. *Mariátegui y la Literatura*. Lima: Amauta, 1980. 109-123.
- González Vigil, Ricardo. “Surrealismo y cultura Andina: la opción de Gamaliel Churata”. *Avatares del Surrealismo en el Perú y en América Latina*, editado por Joseph Alonso et al. Lima: Institut français d'études andines: PUCP, 1992. 111-129.
- Greet, Michele. *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris Between the Wars*.

- New Haven: Yale UP, 2018.
- . "César Moro's Transnational Surrealism". *Journal of Surrealism and the Americas* 7.1 (2013): 19-51.
- Hadatty Mora, Yanna. *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*. Madrid: Iberoamericana, 2003.
- Hanneken, Jaime. "Going Mundial: What It Really Means to Desire Paris". *Modern Language Quarterly* 71:2 (June 2010): 129-152.
- Hernández Calvo, Max y Jorge Villacorta Chávez. *Franquicias imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2002.
- Higgins, James. "Algunas puertas de entrada al mundo poético de 'La Tortuga Ecuestre'". *Fuegos de Arena* 2-3 (2003): 33-39.
- . "José Carlos Mariátegui y la literatura de vanguardia". *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela. Bibliografía y antología crítica*. 1999. Editado por Hubert Popel y Miguel Gomes. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2008. 303-313.
- Hourdin, Gaëlle. *L'étincelle et la plume*. Toulouse: Presses universitaires du Midi, 2016.
- Huidobro, Vicente. *The Selected Poetry of Vicente Huidobro*, editado por David M. Guss. New York: New Directions, 1981.
- ., director. *Vital* 3. Santiago, 1935.
- I.C. "Los dibujos de Juan Devéscovi en el Lyceum Club". *Heraldo de Madrid*, 25 ene. 1928, edición de la noche, 2.
- Ilie, Paul. *Los surrealistas españoles*. Madrid: Taurus, 1972.

---. *The Surrealist Mode in Spanish Literature. An Interpretation of Basic Trends from Post-romanticism to the Spanish Vanguard*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1968.

Jodorowsky, Raquel. *Oníricos de la plástica peruana 1976*. Catálogo de exposición artística grupal en Galería Enrique Camino Brent, Lima, 18-30 oct. 1976.

“Judith Westphalen”. Catálogo de muestra número 176 en la Galleria Numero de Florencia (22 junio-5 julio, 1957).

Keeth, William Paul. “El ideario surrealista peruano”. Tesis doctoral. Arizona State University, 1999.

Kinsella, John. “Realism, Surrealism, and *La casa de cartón*”. *Before the Boom: Four Essays on Latin American Literature*. Liverpool: Centre for Latin American Studies of the University of Liverpool, 1981. 31-39.

Kristal, Efraín. *Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville: Vanderbilt UP, 1998.

Kusunoki, Ricardo y Luis Eduardo Wuffarden. *Arte Moderno: Colección Museo de Arte de Lima*. Lima: MALI: Sura, 2014.

“La importancia de nuestra generación es haber puesto al día al Perú artístico”. *El Comercio*, 11 oct. 1955, s.n. Web.

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1137778/language/es-MX/Default.aspx>

Las Moradas 1-7/8. Lima: mayo 1947-jul. 1949. Director Emilio Adolfo Westphalen.

LaGreca, Nancy. *Erotic Mysticism. Subversion and Transcendence in Latin American Modernista Prose*. Chapel Hill: UNC Department of Romance Languages, 2016.

- Lemaitre, Georges. *Jean Giraudoux. The Writer and His Work*. New York: Frederick Ungar, 1971.
- Lauer, Mirko. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Mosca Azul, 1976.
- . *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Cusco: CBC, 1997.
- . *La polémica del vanguardismo, 1916-1928*, editado por Mirko Lauer. Lima: Fondo Editorial UNMSM, 2001.
- . *Musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.
- . "Poesía vanguardista peruana 1916-1930". *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela. Bibliografía y antología crítica*. 1999. Editado por Hubert Popel y Miguel Gomes. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2008. 265-287.
- . "Un asalto a la ANEA: Surrealismo limeño de los 50". *Avatares del surrealismo en el Perú*, editado por Joseph Alonso et al. Lima: Institut français d'études andines: PUCP: 1992. 41-58.
- Lauer, Mirko y Abelardo Oquendo, editores. *Surrealistas y otros peruanos insulares*. Barcelona: Ocnos, 1973.
- Lautréamont, Le Comte de. *Les Chants de Maldoror*. París y Bruselas: 1874.
- Le Naour, Jean-Yves. *The Living Unknown Soldier: A Story of Grief and the Great War*. New York: Metropolitan Books, 2004.
- Lefort, Daniel. "Emilio Adolfo Westphalen en la Lima de los años treinta: Once cartas a Xavier Abril". *Quehacer* 166 (2007): 91-109.
- López Degregori, Carlos. "Xavier Abril: la vida perfecta de la locura". *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo* por Luis Fernando Chueca et al. Lima:

- Universidad de Lima, 2010. 53-67.
- López Lenci, Yasmín. *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima: Horizonte, 1999.
- Löwy, Michael. “José Carlos Mariátegui y la cultura revolucionaria del romanticismo al surrealismo”. *Cátedra Mariátegui* 26 (2015): web.
http://www.catedramariategui.com/antiores/2015/15_Michael_Lowy.pdf
- Lyotard, Jean-François. *Signed, Malraux*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Majluf, Natalia. “Arte republicano y contemporáneo”. *El arte en el Perú. Obras en la colección del Museo de Arte de Lima*, editado por Natalia Majluf et al. Lima: MALI, 2001. 127-143.
- Majluf, Natalia et al., editores. *El arte en el Perú. Obras en la colección del Museo de Arte de Lima*. Lima: MALI, 2001.
- Marcuse, Herbert. “Some Remarks on Aragon: Art and Politics in the Totalitarian Era”. *Technology, War and Fascism*. London: Routledge, 2004. 199-214.
- Mariátegui, José Carlos. 1928. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007.
- . “Algunas ideas, autores y escenarios del teatro moderno”. *Variedades* 22 marzo 1924. *El artista y la época*. Lima: Amauta, 1959. 183-188.
- . “Aniversario y Balance”. *Amauta* 17 (1928): 1-3.
- . “Arte, revolución y decadencia.” *Amauta* 3 (1926): 3-4.
- . “Aspectos viejos y nuevos del futurismo”. *El Tiempo* 3 ago. 1921. *El artista y la época*. Lima: Amauta, 1959. 56-59.
- . Carta a José María Eguren. 6 ago. 1928. *Archivo Mariátegui*. Web.

<http://archivo.mariategui.org/index.php/carta-a-jose-maria-eguren>

- . “Colofón”. *La casa de cartón*. Lima: Talleres de Impresiones y Encuadernaciones Perú, 1928. I-IV.
- . *Correspondencia, 1915–1930*. 2 vols. Editado por Antonio Melis. Lima: Amauta, 1984.
- . “Defensa del disparate puro”. *Amauta* 13 (1928): 11.
- . *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy. Obras completas. Tomo 3*. Lima: Amauta, 1959.
- . “El Anti-soneto”. *Amauta* 17 (1928): 76.
- . *El artista y la época. Obras completas. Tomo 6*. Lima: Amauta, 1959.
- . “El balance del suprarrealismo”. *Variedades* 19 feb. 1930 y 5 mar. 1930. *El artista y la época*. Lima: Amauta, 1959. 45-52.
- . “El caso Pirandello”. *Variedades* 7 mar. 1926. *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Amauta, 1959. 98-102.
- . “El expresionismo y el dadaísmo”. *Variedades* 2 feb. 1924. *El artista y la época*. Lima: Amauta, 1959. 64-69.
- . “El ‘freudismo’ en la literatura contemporánea”. *Variedades* 14 ago. 1926. *El artista y la época*. Lima: Amauta, 1959. 36-42.
- . “El grupo suprarrealista y ‘Clarté’”. *Variedades* 24 jul. 1926. *El artista y la época*. Lima: Amauta, 1959. 42-45.
- . “El hombre que se enamoró de Lily Gant”. *Escritos Juveniles. La Edad de Piedra. Tomo 1. Poesía, cuento y teatro*, editado por Alberto Tauro. Lima: Biblioteca Amauta, 1987. 171-176.
- . “El hombre y el mito”. *Mundial* 16 ene. 1925. *El alma matinal y otras estaciones del hombre*

- de hoy*. Lima: Amauta, 1959. 18-23.
- . “El superrealismo y el amor”. *Mundial* 22 marzo 1930. *El artista y la época*. Lima: Amauta, 1959. 52-56.
- . “Elogio de ‘El cemento’ y del realismo proletario”. *Repertorio Americano* XIX.20 (San José, Costa Rica), 23 nov. 1929. *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Amauta, 1959. 165-168.
- . *Escritos Juveniles. La Edad de Piedra. Tomo 1. Poesía, cuento y teatro*, editado por Alberto Tauro. Lima: Biblioteca Amauta, 1987.
- . *Escritos Juveniles. La Edad de Piedra. Tomo 3. Entrevistas, crónicas y otros textos*, editado por Alberto Tauro. Lima: Biblioteca Amauta, 1991.
- . “Esquema de una explicación de Chaplin”. *Amauta* 18 (1928): 66-71.
- . “¿Existe una inquietud propia de nuestra época?”. *Mundial* 29 mar. 1930. *El artista y la época*. Lima: Amauta, 1959. 29-31.
- . *Ideología y política. Obras completas. Tomo 13*. Lima: Amauta, 1969.
- . *Il romanzo e la vita*. Bologna: In Forma di parole Associazione Culturale, 1990.
- . “Intermezzo polémico”. *Amauta* 7 (1927): 37-38.
- . “José Sabogal”. *Amauta* 6 (1927): 9-10.
- . “Karl y Ana”. *Variedades* 13 nov. 1929. *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Amauta, 1959. 179-184.
- . “La civilización y el caballo”. *Mundial* 11 nov. 1927. *La novela y la vida: Siegfried y el profesor Canella. Ensayos sintéticos. Reportajes y encuestas*. Lima: Biblioteca Amauta, 1959. 95-101.
- . *La escena contemporánea. Obras completas. Tomo 1. 1925*. Lima: Amauta, 1959.

- . *La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella*. 1929. *La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella. Ensayos sintéticos. Reportajes y encuestas. Obras completas. Tomo 4*. Lima: Biblioteca Amauta, 1959. 17-86.
- . “La obra de José Sabogal”. *Mundial* 28 jun. 1928. *El artista y la época*. Lima: Amauta, 1959. 90-93.
- . “La realidad y la ficción”. *Perricholi* 25 marzo 1926. *El artista y la época*. Lima: Amauta, 1959. 22-25.
- . “*Les dernières nuits de Paris*, por Philippe Soupault”. *Variedades* 29 mayo 1929. *Signos y obras*. Lima: Amauta, 1959. 24-28.
- . *Literatura y estética*, editado por Mirla Alcibíades. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007.
- . “Literaturas europeas de vanguardia”. *Variedades* 28 nov. 1925. *El artista y la época*. Lima: Amauta, 1959. 114-119.
- . “‘Los Artamonov’, novela de Máximo Gorki”. *Mundial* 20 jul. 1928. *Signos y obras*. Lima: Amauta, 1959. 83-87.
- . “‘Mariana’ de Echegaray y beneficio de María Guerrero”. *El Tiempo* 26 dic. 1916. *Escritos Juveniles. La Edad de Piedra. Tomo 3. Entrevistas, crónicas y otros textos*, editado por Alberto Tauro. Lima: Biblioteca Amauta, 1991. 244-247.
- . “Marinetti y el futurismo”. *Variedades* 19 ene. 1924. *La escena contemporánea*. Lima: Amauta 1959. 185-189.
- . “Morfina”. *La Prensa*, 2 ene. 1916. *Lulú* 32 (2 mar. 1916): 15. *Escritos Juveniles. La Edad de Piedra. Tomo 1. Poesía, cuento y teatro*, editado por Alberto Tauro. Lima: Biblioteca Amauta, 1987. 84.
- . “Nacionalismo y vanguardismo”. *Mundial* 4 dic. 1925. *Peruanicemos al Perú*. Lima:

- Amauta, 1986. 97-107.
- . "Nadja, de André Breton". *Variedades* 15 ene. 1930. *El artista y la época*. Lima: Amauta, 1959. 178-182.
- . "Nirvana". *La Prensa*, 2 ene. 1916. *Lulú* 51 (20 jul. 1916): 9. *Escritos Juveniles. La Edad de Piedra. Tomo 1. Poesía, cuento y teatro*, editado por Alberto Tauro. Lima: Biblioteca Amauta, 1987. 85.
- . "Panait Istrati". *Variedades* 18 jul. 1925. *El artista y la época*. Lima: Amauta, 1959. 141-145.
- . "Pequeña antología de la revolución". *Amauta* 17 (1928): 83-85.
- . *Peruanicemos al Perú. Obras completas. Tomo 11*. 1970. Lima: Amauta, 1986.
- . "Peruanicemos el Perú. El indigenismo en la literatura". *Mundial* 345, 21 ene. 1927.
- . "Poetas nuevos y poesía vieja". *Mundial* 31 oct. 1924. *Peruanicemos al Perú*. Lima: Amauta, 1986. 21-27.
- . "Polémica finita". *Amauta* 6 (1927): 6, 23.
- . "Post-impresionismo y cubismo". *Variedades* 26 ene. 1924. *El artista y la época*. Lima: Amauta, 1959. 60-64.
- . "Presentación de 'Amauta'". *Amauta* 1 (1926): 1.
- . "Rainer María Rilke". *Variedades* 9 abril 1927. *El artista y la época*. Lima: Amauta, 1959. 122-126.
- . *Signos y obras. Obras completas. Tomo 7*. Lima: Amauta, 1959.
- . "Spleen". En *Escritos Juveniles. La Edad de Piedra. Tomo 1. Poesía, cuento y teatro*, editado por Alberto Tauro. Lima: Biblioteca Amauta, 1987. 95.
- . "Un libro de Philippe Soupault". *Mundial* 11 dic. 1926. *Signos y obras*. Lima: Amauta, 1959.

22-24.

Mariátegui, José Carlos y Ricardo Martínez de la Torre, directores. *Amauta* 1-32. Lima: sept.

1926-sept. 1930.

Mariátegui, José Carlos, Luis Alberto Sánchez et al. *La polémica del indigenismo*, editado por

Sánchez y Manuel Aquézolo Castro. Lima: Mosca Azul, 1976.

Melis, Antonio. “Elogio del conocimiento literario”. *Leyendo Mariátegui*. Lima: Amauta, 1999.

148-153.

---. “Elogio della conoscenza letteraria”. José Carlos Mariátegui. *Il romanzo e la vita*. Bologna:

In Forma di parole Associazione Culturale, 1990. 7-25.

Messer, Thomas M. *The Emergent Decade. Latin American Painters and Painting in the 1960s*.

Ithaca, NY: Cornell UP, 1966.

Miller, Nicola. “A Vital Form of Public Space: Mariátegui’s Revolution in Modernity”. En

Reinventing Modernity in Latin America Intellectuals Imagine the Future, 1900-1930.

New York: Palgrave MacMillan, 2008. 143-186.

---. “La ética de la autenticidad: José Carlos Mariátegui y su revolución en la modernidad”. *José*

Carlos Mariátegui y los estudios latinoamericanos, editado por Mabel Moraña y Guido

Podestá. Serie Críticas. Pittsburgh: IILI Press, 2009. 29-40.

Miomandre, Francis de. “L’art péruvien ancien”. *Bulletin de la vie artistique* 14 (15 jul. 1926):

216-217.

---. “On demande de la peinture de sauvages”. *Bulletin de la Vie Artistique* 15 (1 ago. 1926):

234-235.

Mizrahi, Irene. “La agenda de ‘El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo’ de Juan Larrea”.

Anales de la literatura española contemporánea 24.1-2 (1999): 121-134

- Moll, Eduardo. *Ricardo Grau (1907-1970)*. Lima: Navarrete, 1989.
- Monguió, Luis. *La poesía postmodernista peruana*. Berkeley: University of California Press, 1954.
- Montgomery, Harper. *The mobility of modernism: art and criticism in 1920s Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2017.
- Moore, Melisa. *José Carlos Mariátegui's Unfinished Revolution: Politics, Poetics, and Change in 1920s Peru*. Lewisburg: Bucknell UP, 2014.
- More, Ernesto. 1927. "Nuestros pintores". *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929): Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*, por Fernando Villegas Torres. Tesis doctoral. Universidad Complutense, Madrid, 2013. 692-697.
- Moreno Jimeno, Manuel. *La noche ciega*. Lima: Edición del autor: 1947.
- Moro, César. "A propósito de la pintura en el Perú". *El uso de la palabra* 1 (1939): 3,7.
- . "Abajo el trabajo". *Obra poética completa I*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 2016. 66-67.
- . "Cartas a Antonio". *Obra Poética Completa II*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 2016. 337-353.
- . *Cartas a Emilio Adolfo Westphalen (1939-1955)*. México: Vanilla Planifolia: UNAM, 2015.
- . "Exposición surrealista de 1954". *Los Anteojos de azufre*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 2016. 312-315.
- . "Following You Around". *Amauta* 14 (1928): 30-31.
- . *La poesía surrealista y otras traducciones*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 2016.
- . *La tortuga ecuestre*. Lima: Tigronline, 1957.
- . *Le château de grisou*. México, D.F.: Tigronline, 1943.

- . *Lettre d'Amour*. México, D.F.: Dyn, 1944.
- . *Los anteojos de azufre*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 2016.
- . "Nota del traductor del artículo de Víctor Serge". *El Hijo Pródigo* 21 (1944): 152. *La poesía surrealista y otras traducciones*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 2016. 144-145.
- . *Obra poética completa*. 3 vols. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 2016.
- . *Obra Poética Completa*. Poitiers: Archivos: Alción, 2015.
- . "Oráculo". *Amauta* 14 (1928): 30. *Obra poética completa 1*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 2016. 63-65.
- . "Renommée de l'amour". *Le surréalisme au service de la révolution* 5 (1933): 38.
- . "Scarabée ou maman". *Obra poética completa 1*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 2016. 61-62.
- Moro, César y Emilio Adolfo Westphalen. Catálogo de la "Exposición de las obras de Jaime Dvor, César Moro, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Sotomayor, María Valencia. 1935". Lima, 1935.
- . *Vicente Huidobro o el obispo embotellado*. Lima, 1936.
- . *El uso de la palabra 1*. Lima, 1939.
- Morris, C. B. *Surrealism and Spain 1920-1936*. Cambridge: Cambridge UP, 1972.
- . *El surrealismo y España 1920-1936*. Madrid: Espasa-Calpe, 2000.
- Morris, C. Brian, editor. *The Surrealist Adventure in Spain*. Ottawa: Dovehouse, 1991.
- Mudarra Montoya, Américo. "¿Búsqueda de lo real o afán de ruptura? Procedimientos de la vanguardia poética peruana (Hidalgo, Velázquez y Abril)". *Actas del Congreso Internacional de "Poesía Hispanoamericana: De la vanguardia a la posmodernidad"*, editado por Gladys Flores Heredia et al. Lima: San Marcos, 2012. 47-59.

- Nagel, Susan. *The Influence of the Novels of Jean Giraudoux on the Hispanic Vanguard Novels of the 1920s-1930s*. Lewisburg: Bucknell UP, 1991.
- Nicholson, Melanie. *Surrealism in Latin America. Searching for Breton's Ghost*. New York: Palgrave MacMillan, 2013.
- Niemeyer, Katharina. *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto: la novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014
- Núñez, Estuardo. "Jose Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 5 (1977): 57-66.
- . *La experiencia europea de José Carlos Mariátegui y otros ensayos*. Lima: Amauta, 1978.
- . *Las letras de Francia y el Perú*. Lima: UNMSM, 1997.
- . *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima: Atenea, 1938.
- . "Vanguardismo y Surrealismo". *Las letras de Francia y el Perú*. Lima: UNMSM, 1997. 217-234.
- Octubre. Escritores y artistas revolucionarios* 1-6. Madrid: jun. 1933-abril 1934.
- Ortiz Canseco, Marta. "Introducción". *Poesía peruana 1921 – 1931. Vanguardia + indigenismo + tradición*. Madrid: Iberoamericana, 2013. 7-24.
- Oyague, Lucas. "Literatura de la costa. A propósito de Jarana". *Boletín editorial titikaka* [20] (marzo 1928): [2].
- Paalen, Wolfgang. "Farewell au surréalisme". *Dyn* 1 (1942): 24.
- Pantigoso, Manuel. *Manuel Domingo Pantigoso. Fundador de los independientes*. Lima: Ikono, 2007.
- Paz, Octavio. "El surrealismo". *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1974. 136-151.

- . “Sobre el surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladurías”. *Surrealismo Latinoamericano. Preguntas y respuestas*, por Stefan Baciú. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979. 9-14.
- Pellegrini, Aldo. *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961.
- Pérez de Medina, Elena. “La heterodoxia cultural de José Carlos Mariátegui”. *Revelaciones imperfectas: estudios de literatura latinoamericana*, editado por Noé Jitrik. Buenos Aires: NJ, 2009. 282-290.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Idle fictions: the Hispanic vanguard novel, 1926-1934*. Durham: Duke UP, 1983.
- Pérez Reinoso, Ramiro. “Psicografía del cubismo”. *Mundial* 371, 22 jul. 1927.
- Perloff, Marjorie. *El momento futurista*. Valencia: Pre-textos, 2009.
- Personneaux Conesa, Lucie. “El surrealismo en España: espejismos y escamoteo”. *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983, vol. 2*, editado por A. David Kossoff, et al., 1986. 447-454.
- Pierre, José, editor. *Investigating Sex. Surrealist Discussions 1928-1932*. London: Verso, 2011.
- Piglia, Ricardo. “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”. *El arquero inmóvil: Nuevas poéticas sobre el cuento*, editado por Eduardo Becerra. Madrid: Páginas de espuma, 2006. 187-205.
- . *Teoría del complot*. Buenos Aires: Mate, 2007.
- Pini, Ivonne, Jorge Ramírez y María Clara Bernal. “Lecturas sobre la relación Europa-América en las publicaciones culturales de los años veinte”. *Redes intelectuales: Arte y política en América Latina*, editado por María Clara Bernal. Bogotá: Uniandes, 2015. 9-59.

- Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Trans. Gerald Fitzgerald. New York: Harper & Row, 1971.
- R.T. “Exposición de César Moro”. *Cascabel*, 18 dic. 1937: 9.
- Ramírez Mendoza, Rafael, et al. “‘Cher ami, Je suis en retard avec toi...’: Una carta-poema surrealista de César Moro (1941)”. *Mester* 43 (2014-2015): 101-111.
- . “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* 75 (2012): 253-282.
- . “La creación de César Moro, o sobre cuándo nació realmente Alfredo Quíspez Asín”. *Párrafo 451* (2016). Web. <http://blog.parrafomagazine.com/post/149762756487/la-creación-de-césar-moro-o-sobre-cuándo-nació>
- Raygada, Carlos. “Artistas de vanguardia: César Moro”. *Varietades* 918 (3 de octubre de 1925): 2265-2267.
- Rebaza Soralez, Luis. *De ultramodernidades y sus contemporáneos*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- . *La construcción de un artista peruano contemporáneo: poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2000.
- Richardson, Michael, editor. *Refusal of the Shadow. Surrealism and the Caribbean*. London: Verso, 1996.
- Riffaterre, Michael. *Text Production*. New York: Columbia UP, 1983.
- Ríos, Juan. “Tierra de nadie”. *Caretas* 68, 5 set. 1954, s.n. Web.

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1138638/language/es-MX/Default.aspx>

- Rouillon D., Guillermo. *La Creación Heroica de José Carlos Mariátegui. Tomo I: La Edad de Piedra (1894 - 1919)*. Lima: Arica, 1975.
- Rosenberg, Fernando. *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2006.
- Ruiz Ayala, Iván. *Poética Vanguardista Westphaleana: 1933-1935*. Lima: PUCP, 1997.
- Sánchez, Luis Alberto. *La Literatura Peruana. Derrotero para una historia espiritual del Perú*. Lima: Impresiones y encuadernaciones 'Perú', 1928.
- Schwartz, Jorge. 1991. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Sciascia, Leonardo. *El teatro de la memoria*. México: Tusquets, 2010.
- Silva, Alfonso de. *110 cartas y una sola angustia. Cartas de Alfonso de Silva a Carlos Raygada*. Lima: Juan Mejía Baca, 1975.
- Silva Santisteban, Ricardo. "André Breton en el Perú". *Avatares del surrealismo en el Perú*, editado por Joseph Alonso et al. Lima: Institut français d'études andines: PUCP: 1992. 79-108.
- . "El universo poético de José María Eguren". *Obra Poética. Motivos* por José María Eguren. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005. IX-CXIV.
- . "Poesía y prosa de Eguren: cinco lecturas en profundidad". *Lexis* 19.1 (1995): 103-132
- Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern UP, 2014.
- Soldevilla-Durante, Ignacio. "Ramón Gómez de la Serna: *Superrealismo and Surrealismo*". *The*

- Surrealist Adventure in Spain*, editado por C. Brian Morris. Ottawa: Dovehouse, 1991. 62-79.
- Spiteri, Raymond. "Surrealism and the Question of Politics (1925-1939)". *A Companion to Dada and Surrealism*, editado por David Hopkins. Hoboken: John Wiley & Sons, 2016. 110-130.
- Suárez, Modesta. "De las andanzas de una poeta con mirada de pintor". *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*, editado por Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007. 109-126.
- Suleiman, Susan Rubin. *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge: Harvard UP, 1990.
- Szyszlo, Fernando de. *La vida sin dueño*. Lima: Alfaguara, 2016.
- Tarazona, Emilio. "Notas sobre poesía, plástica y vanguardia en el Perú". Yolanda Westphalen, Yolanda, editora. *César Moro y el Surrealismo en América Latina*. Lima: Centro cultural de España y UNMSM, 2005. 311-324.
- Tauro, Alberto. *Amauta y su influencia*. Lima: Amauta, 1960.
- . "Estudio preliminar". *Escritos juveniles. La edad de la piedra. Tomo 1. Poesía, cuento y teatro*, por José Carlos Mariátegui, editado por Tauro. Lima: Amauta, 1987. 7-64.
- Torre, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Rafael Caro Raggio, 1925.
- "Un congreso internacional de escritores". *El Heraldo* 13 jun. 1935: 7.
- Unruh, Vicky. "¿De quién es esta historia? La narrativa de vanguardias en Latinoamérica". *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*, editado por Harald Wentzlaff-Eggebert. Madrid: Iberoamericana, 1999. 249-65.

- . *Latin American Vanguardists: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- . "Mariategui's Aesthetic Thought: A Critical Reading of the Avant-Gardes". *Latin American Research Review* 24.3 (1989): 45-69.
- Usandizaga, Helena. "Versiones peruanas del surrealismo poético". *Arrabal* 1 (1998): 251-258.
- Valenzuela Garcés, Jorge. "Xavier Abril y la experiencia de la vanguardia en *El autómata y otros relatos*". *El autómata y otros relatos*, por Xavier Abril. Lima: PUCP, 2008. 7-27.
- Valle Cárdenas, Augusto del. "Arte moderno peruano en la Colección Barreda". *Arte moderno peruano en la Colección Barreda*. Lima: ICPNA, 2017. 21-37.
- Vallejo, César. *114 cartas de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero*. Lima: Juan Mejía Baca, 1975.
- . 1927. "Contra el secreto profesional". *La polémica del vanguardismo. 1916-1928*, editado por Mirko Lauer. Lima: UNMSM, 2001. 201-205.
- . "Autopsia del superrealismo". *Amauta* 30 (1930): 44-47.
- . "La locura en el arte". *Mundial* 401 (17 feb. 1928): [8].
- . "Poesía nueva...". *Favorable-París-Poema* 1 (1926): 14.
- Villacorta Jorge, y Luis Eduardo Wuffarden, editores. *Tilsa*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2000.
- Villegas Torres, Fernando. *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929): Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. Tesis doctoral. Universidad Complutense, Madrid, 2013.
- Warnod, André. "Au cercle de L'Amérique latine voici l'exposition Juan Devescovi". *Comœdia* [París], 10 nov. 1927, 3.

Westphalen, Emilio Adolfo. *César Moro. Retrospectiva de la obra plástica 2-11 de Julio 1990*.

Lima: Galerie L'Imaginaire de la Alianza Francesa, 1990.

---. *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996.

---. *Poesía completa y ensayos escogidos*, editor por Marco Martos. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.

---. "Poetas en la Lima de los años treinta". *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996. 131-146.

Westphalen, Yolanda. *César Moro: la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*.

Lima: UNMSM, 2001.

Westphalen, Yolanda, editora. *César Moro y el Surrealismo en América Latina*. Lima: Centro cultural de España y UNMSM, 2005.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford UP, 1977.

Wuffarden, Luis Eduardo. "Eguren artista visual". *Obras Completas* por José María Eguren.

Lima: Banco de Crédito del Perú, 1997. 515-531.

---. "En las fronteras de lo moderno. Notas sobre ideas e instituciones en el Perú del siglo XX".

Arte Moderno: Colección Museo de Arte de Lima, editado por Ricardo Kusunoki y Luis Eduardo Wuffarden. Lima: MALI: Sura, 2014. 12-61.

---. "Nostalgias de Utopía. Tilsa Tsuchiya y el retorno a la figuración en el Perú de los setenta".

Tilsa, editado por Jorge Villacorta y Luis Eduardo Wuffarden. Lima: Museo de Arte de Lima, 2000. 17-46.

Yúdice, George. "Rethinking the Theory of the Avant-Garde from the Periphery". *Modernism and its Margins*, editado por José Monleón y Anthony Geist. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Zegarra, Chrystian. *El celuloide mecanografiado: la poesía cinematográfica de E. A. Westphalen*.

Madrid: Verbum, 2013.

---. “Panorama de la repercusión del cinema en algunos textos críticos y literarios de la vanguardia peruana de los años veinte y treinta”. *Revista de Crítica Literaria*

Latinoamericana 63/64 (2006): 47-65.

Ziemendorff, Stefan. “Edvard Munch y la Momia de un sarcófago de la Cultura Chachapoyas”.

Cátedra Villarreal 3.2 (2015): 197-212.

---. “La momia de un sarcófago de la cultura Chachapoyas en la obra de Paul Gauguin”. *Cátedra*

Villareal 2.2 (2014): 107-127.