

MARIÁTEGUI,
VALLEJO,
ARGUEDAS:
HACIA UNA IDENTIDAD
DE LA LITERATURA
PERUANA

Luz M. Privatt Maraví
Universidad Católica Sedes Sapientiae

La primera modernidad

El gran debate sobre el Ollantay, en el siglo XIX, fue el comienzo de la consideración de la literatura quechua como parte de la literatura nacional peruana, debate especialmente significativo en los casos en que se afirmaba el carácter incaico, no colonial, de ese drama. Al iniciarse el siglo XX se advierte un cambio de perspectiva: no deja de interesar la vieja literatura de los incas, por cierto, pero cada vez con mayor insistencia se estudia o al menos se recopila la poesía y los relatos de los indios modernos, de los mismos que por entonces, concluido el reflujo que causó la derrota de Túpac Amaru II, y también aunque con menos intensidad la de Pumacahua y otros levantamientos del XIX, vuelven a conmover con su rebeldía justísima el sistema social de la nación.

Así, Adolfo Vienrich, un atormentado, contradictorio, generoso y entusiasta admirador de la cultura quechua en cuya conciencia se encarnaban las más hirvientes lecciones de Manuel González Prada, publica en Tarma *Azucenas quechuas*, que es un estudio y recopilación de la poesía en esa lengua. Casi por esa fecha, 1905, Riva-Agüero despliega su hispanismo sin mácula en su tesis acerca del *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Texto delirante, como en sus elucubraciones sobre el quechua y el griego, el estudio de Vienrich es muy claro y certero, sin embargo, en sus planteamientos básicos afirma el origen prehispánico de la literatura peruana, y se duele de la ignorancia que termina por sepultarlo; evalúa las dificultades existentes para conocer una literatura destruida bárbaramente

por los conquistadores o tergiversada por traductores poco fieles; señala lo que es fundamental: que esa tradición pese a todo no ha muerto, "se refugia en las chozas de los indios" y ha aceptado el reto de la transformación para constituirse en algo así como una cultura de resistencia y, finalmente, considera que el alma que da vida a esta poesía está aletargada por la opresión social, pero que de ninguna manera es "incapaz de progreso". Idéntica concepción anima sus *Apólogos* quechuas, aunque se trata de una obra que tuvo mucho menos repercusión que la primera. La insólita figura de Vienrich todavía espera una auténtica y fervorosa reivindicación nacional.

De alguna manera, el ciclo iniciado por *Azucenas quechuas* prosigue con *Canto Kechwa*¹ publicado por José María Arguedas en 1938, que a su vez origina otro gran periodo en que las recopilaciones y traducciones de la literatura quechua tendrán una intencionalidad fuertemente artística y en el que el propio Arguedas será la figura central; etapa que concluye, sin desaparecer del todo, cuando comienzan a primar criterios de fidelidad antropológica y lingüística²; además, se amplía el campo de atención a las literaturas amazónicas y se consolida, como género literario, el relato testimonial³.

Canto Kechwa está precedido por un notable "ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo". Partiendo de su experiencia personal, Arguedas describe las fiestas en las comunidades, villorrios y ciudades serranas; pone énfasis en la belleza y variedad de las danzas, la música y las canciones, sobre cuyo valor literario no duda; afirma el origen antiguo de estas artes andinas, pero subraya su esplendor actual, contemporáneo; demuestra que la conciencia de indios y mestizos (y hasta de los *mistis* serranos) tiene contenido, temple y alma indígenas, y establece que sólo sobre esa base podrá construirse un arte nacional y universal.

El wayno es arte, como música y como poesía. Sólo falta que se haga ver esto. Lo indígena no es inferior. Y el día en que la misma gente de la sierra, que se avergüenza todavía de lo indio, descubra, en sí misma, las grandes posibilidades de creación de su espíritu indígena, ese día, seguro de sus propios valores, el pueblo mestizo e indio podrá demostrar definitivamente la equivalencia de su capacidad creadora con relación a lo europeo, que hoy lo desplaza y avergüenza. Y tal día vendrá de todos modos. Lo indígena está en lo más íntimo de toda la gente de la sierra del Perú. La vergüenza a lo indio, creada por los encomenderos y mantenida por los herederos de éstos hasta hoy, será quebrantada cuando los que dirigen el país comprendan que la muralla, que el egoísmo y el interés han

levantado para impedir la superación del pueblo indígena, el libre desborde de su alma, debe ser derrumbada en beneficio del Perú. Ese día aflorará, poderoso y arrollador, un gran arte nacional de tema, ambiente y espíritu indígena, en música, en poesía, en pintura, en literatura, un gran arte que, por su propio genio nacional, tendrá el más puro y definitivo valor universal⁴.

Canto Kechwa transcribe una veintena de canciones, bellamente traducidas al español, que efectivamente demuestran de por sí, como quería Arguedas, el alto mérito artístico de la poesía quechua moderna; sin embargo, la importancia de la recopilación y del ensayo que la precede reside, en especial, en la convicción que los alienta: que la cultura nacional, como conjunto, tendrá que realizarse en función del espíritu indígena moderno cuya fortaleza queda confirmada por su insólito dominio sobre la cultura no sólo en los mestizos sino en los "señores" de la sierra. De esta manera, *Canto Kechwa* hace patente la alta calidad poética de la lírica quechua moderna, demuestra la amplitud de su vigencia social y propone un proyecto de literatura nacional, proyecto que encarnará el mismo Arguedas hasta el final de la década de los 60. En el fondo de esta densa problemática subyace un eco mariáteguiano: no se trata de perderse en el laberinto de la nostalgia, ni por supuesto en el anhelo de resurrecciones que la historia siempre hace imposibles, sino de afincarse en el presente y de construir con el deseo y con la acción el futuro.

Sin duda, el pensamiento de Mariátegui sobre el Perú está nutrido de una tenaz voluntad de modernizar la sociedad y cultura nacionales, lo que él considera que solamente sería posible por el camino del socialismo y una no menos firme decisión de reivindicar el lado indígena del país, también social y culturalmente. Integrar uno y otro punto no era tarea fácil puesto que, de alguna manera había entre ellos rasgos discordantes, de manera especial dentro de un espacio intelectual marcado desde antiguo por debates (como los que oponen originalidad a imitación y cosmopolitismo a nacionalismo)⁵ que subrayaban las incompatibilidades entre ambas propuestas. Uno de los puntos en discusión en la "polémica del indigenismo" tiene que ver con esta contradicción. De hecho, Luis Alberto Sánchez insistió varias veces en ella y Mariátegui tuvo que aclarar también varias veces su posición al respecto. Tal vez el texto más esclarecedor sea el siguiente:

El "indigenismo" de los vanguardistas no le parece sincero a Luis Alberto Sánchez. [...] Lo que afirmo, por mi cuenta, es que la confluencia o aleación de "indigenismo" y socialismo, nadie

que mire al contenido y a la esencia de las cosas puede sorprenderse. El socialismo define y ordena las reivindicaciones de las masas, de la clase trabajadora. Y en el Perú, las masas, la clase trabajadora son en sus cuatro quintas partes indígenas. Nuestro socialismo no sería, pues, peruano, ni sería siquiera socialismo si no se solidarizase primeramente con las reivindicaciones indígenas⁶.

Es bueno recordar, por lo demás, que Mariátegui creía ver rasgos de "comunismo agrario" en la organización social prehispánica y en lo que juzgaba sus supervivencias: las comunidades indígenas⁷. De esta manera podía trazar una secuencia interna, en cuanto nacional, que tanto remontaba la historia hacia sus fuentes primordiales, cuanto permitía encauzarla hacia el futuro; vale decir, hasta la conquista de la modernidad socialista. De esta manera, como también y sintomáticamente sucede en *El tungsteno* de César Vallejo,⁸ se dispone de un trayecto histórico ampliado hasta el máximo posible de sus límites, y todo él inscrito dentro de los marcos, también ampliados, del espacio nacional. La especificidad del proceso histórico del Perú, que Mariátegui subraya incansablemente, queda contextualizada dentro de los lineamientos mayores de la historia general de la humanidad.

En cierto sentido, esta contextualización subyace en la apuesta mariáteguiana por el socialismo como forma contemporánea y superior de la historia mundial a la que el Perú puede y debe acceder. La postulación de Mariátegui tiene, como es claro, un impulso dialéctico que conduce al tratamiento desde un ángulo hasta entonces inédito de las contradicciones entre lo universal y lo nacional, y dentro de ese campo al examen, también dialéctico, de los contrastes entre modernidad y tradición nativa. De alguna manera su formulación acerca del "vanguardismo indigenista" representa la síntesis de su análisis⁹, aunque debe quedar en claro que para Mariátegui el indigenismo no era el único camino posible para desarrollar una literatura de verdad nacional y moderna. En 1925, en "Nacionalismo y Vanguardismo", Mariátegui, atacado desde varios frentes por su presunto europeísmo, había señalado que por los "caminos cosmopolitas y ecuménicos, que tanto se nos reprochan, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos"¹⁰.

Una de las pruebas de que la modernidad internacionalizada, por cierto dentro de una perspectiva explícitamente entendida en términos marxistas, no sólo no descuidaba lo autóctono sino, más bien, lo ponía de relieve

consiste, según anota Mariátegui en "La tradición nacional", en que mientras la "casta feudal" insiste en interpretar lo incaico como algo "prehistórico" y finalmente ajeno, el pensamiento revolucionario reasume la tradición nacional íntegra y subraya la importancia de lo nativo. Señala, no sin sarcasmo, que el pasado incaico ha entrado en nuestra historia reivindicado no por los tradicionalistas sino por los revolucionarios. La revolución ha reivindicado nuestra más antigua tradición¹¹.

Es paradójico, por esto, que al comenzar "El proceso de la literatura" Mariátegui establezca que el límite de la literatura peruana sea la irrupción de la escritura en español, con lo que margina de su historia tanto el proceso anterior a la conquista como las manifestaciones modernas de la oralidad indígena. Es cierto que casi de inmediato relativiza su juicio, a través sobre todo de su escepticismo acerca de la categoría misma de "literatura nacional", pero incluso así el corte establecido en la base material de la producción literaria no deja de ser asombroso en relación con planteamientos, como el implicado en la cita anterior, del propio Mariátegui. Todo indica que en este caso pesaron mucho sobre su pensamiento las grandes construcciones historiográficas de las literaturas nacionales europeas. También en dicho capítulo Mariátegui señala lo siguiente:

El dualismo quechua-español del Perú, no resuelto aún, hace de la literatura nacional un caso de excepción que no es posible estudiar con el método válido para las literaturas orgánicamente nacionales, nacidas y crecidas sin la intervención de una conquista¹².

Enormemente sugestiva, la tesis de la literatura peruana como una "literatura no orgánicamente nacional" se combina con otros planteamientos mariáteguianos, relativos a los desgarramientos internos del país, y con su idea acerca del Perú como una nacionalidad en formación¹³. Lo nacional no es, entonces, un punto de partida, algo ya resuelto por el curso de la historia, sino un proyecto y hasta una utopía. Desde esta perspectiva es más fácil comprender por qué la periodización que propone Mariátegui sitúa al final del proceso la producción de una literatura nacional, precedida por la colonial y la cosmopolita, y también el nuevo significado que se otorga, dentro de este marco ideológico, al concepto mismo de nacional.

Es claro, por lo pronto, que el periodo nacional es entendido por Mariátegui en función a las relaciones de contradicción que establece con el periodo colonial. No se trata

sólo de negar la significación artística de esta etapa, aunque se hace explícito el juicio sobre la pobreza y el mimetismo de su literatura, que es uno de los poquísimos puntos en que coinciden Mariátegui y Riva-Agüero; tampoco de invalidar por razones únicamente políticas, como sucedió poco después de 1821, la articulación de la experiencia colonial con la del Perú republicano; se trata de algo mucho más incisivo y definitorio: "la literatura de los españoles de la colonia no es peruana, es española", afirma Mariátegui tajantemente, aunque advierte la excepcionalidad de los casos de Caviedes y sobre todo de Garcilaso, cuya figura le parece "más quechua que española, pese a lo cual los *Comentarios* son asignados a la época española"¹⁴. Queda en claro, entonces, que la colonia no pertenece al curso histórico de la literatura peruana. Es otro sistema.

Sucede, además, que la supervivencia del espíritu y las formas coloniales después de 1821, cuya denominación casi constante es la de literatura "colonialista", también se opone antagónicamente a la literatura nacional. Puesto que "el proceso de la literatura" es en buena parte un desmontaje de la ideología colonialista, mucho más que un debate histórico sobre la literatura colonial, Mariátegui aguza su genio polémico en relación precisamente con estos entorpecedores rezagos virreinales que impiden el surgimiento de una literatura verdaderamente nacional. Dada la caracterización que hace Mariátegui de la base socioeconómica que subyace en el colonialismo, esta literatura y por supuesto también aquella base tiene un definido signo antinacional: preservan un orden que no solamente es ajeno a la nacionalidad (como podría serlo el orden "español" de la colonia), sino enemigo de la constitución del Perú como nación.

Ciertamente, cuando Mariátegui emplea dentro de este contexto el concepto de nación, no alude a la neutralidad de una idea comprensiva que pueda acoger a todo cuanto existe dentro de los límites del Perú, sino expresa el sentido de un proyecto nacional con rasgos bastante precisos. De esta perspectiva subraya ciertas identificaciones fundamentales: la de la nación con el pueblo, en términos generales, y más en particular con el pueblo indígena que es mayoritario (recuérdese que Mariátegui calculaba que las cuatro quintas partes de la clase trabajadora peruana era indígena) y que encarna la experiencia primordial de la nación, como origen y matriz de una historia propia. No hay que olvidar que la admiración de Mariátegui por la poesía de Vallejo está fundada en textos anteriores a la adhesión del poeta al marxismo y obedece, en

especial, a una lectura en clave indigenista de *Los Heraldos Negros*. Esta filiación, o más genéricamente el anclaje de lo literario en lo popular, es también la causa que explica la reivindicación mariáteguiana de figuras como Mariano Melgar o Abelardo Gamarra.

El tratamiento de estos autores implica que Mariátegui les confiere índole nacional, como a Vallejo y a los indigenistas que comenzaban a producir en los años de *Amauta*, lo que a su vez proyecta el esquema del último de los *Siete ensayos* hacia una nueva dimensión conceptual de la historia literaria. Rehúye la norma positivista de la periodización del proceso literario, que lo imagina unilineal y progresivo, y que sólo rompe los límites cronológicos entre un periodo y otro con el recurso de las excepciones, tanto de precursores como de epígonos y plantea una visión dialéctica que capta el proceso literario como un curso complejo, cruzado por contradicciones y antagonismos, cuyas fuerzas ganan o pierden hegemonía a través de desarrollos de ritmo múltiple y hasta enrevesado. Melgar, al comenzar el siglo XIX, encarna con sus yaravíes una opción indígena (por el ancestro quechua de esta forma lírica) y genéricamente popular (al preferir, por ejemplo, la canción a la escritura poética) que define el sentido nacional de su producción aunque, en términos cronológicos, sea parte del periodo colonial. En esa época, la alternativa melgariana será evidentemente subordinada, pero un siglo después quedará articulada a la literatura que, realizando su condición nacional, obtiene finalmente la hegemonía dentro de la historia de la literatura del Perú. De esta manera, el proceso de nuestra literatura gana densidad y espesor, deja ver la compleja estratificación de los sistemas que compiten dentro de él y, sobre todo, esclarece el intenso dinamismo generado por las contradicciones que son la materia misma de esa historia.

Sin intentarlo específicamente, pues "El proceso de la literatura" no pretende ser una historia de la literatura peruana, Mariátegui aporta una nueva manera de entender e interpretar el curso temporal de nuestra literatura y pone en práctica categorías que renuevan sustancialmente las bases teórico-metodológicas de la historiografía literaria. Su gran limitación, referida al insólito corte del corpus, dentro del marco de la escritura en español, no es óbice para que con las categorías que él emplea pueda efectivamente rehacerse no sólo ese corpus, ampliándolo con los otros sistemas literarios, dentro de un proyecto que estaría respaldado además por la idea acerca del carácter no orgánicamente nacional de la literatura del Perú, sino también la historia múltiple de una literatura que es tan

compleja y contradictoria como la sociedad que la produce. Las contradicciones que Mariátegui pone de relieve son la trama más segura para comprender las muchas facetas de un proceso que se modifica y vive gracias a y dentro de esos enfrentamientos. Son tal vez el instrumento más eficaz para asumir, sin tergiversaciones, la historia total de nuestra literatura.

Como está dicho, Mariátegui privilegió el contenido indígena del concepto de nación. Desde varios frentes, pero sobre todo desde *Amauta*, Mariátegui alentó la producción artística indigenista, esclareció su significado social y estético y alertó contra posibles desviaciones. En especial, como era de esperarse, invalidó las tentaciones exotistas, que hacían del indio, de sus hábitos y del paisaje andino objetos de exportación, pero también puso reparos al falso historicismo, preocupado más por el pasado que por el presente y a veces encandilado por la imposible restauración del incario. Defendió en cambio, tenazmente, la articulación esencial de la literatura indigenista con los movimientos sociales que luchaban por la reivindicación global del pueblo indígena, poniendo énfasis en los vínculos entre indigenismo y socialismo, como formas complementarias de una misma tarea histórica. Mariátegui fue excepcionalmente cuidadoso en distinguir entre literatura indígena y literatura indigenista; esta segunda no era expresión directa de la cultura indígena, sino tarea de "mestizos" que traducen la especificidad de la vida andina y asumen como propios los intereses sociales de un pueblo oprimido y marginado. Este deslinde es básico para interpretar el sentido último del indigenismo. Nacionalidad, entidad e identidad que en las puertas del siglo XXI todavía no hemos logrado construir, pero que ya se vislumbra en escritores de generaciones recientes como Vargas Vicuña, Zavaleta o Edgardo Rivera Martínez, quienes continúan la tarea de incorporar contenidos y formas ya no exclusivamente indígenas, sino que han ido creando ficciones con alto contenido transcultural. Mención aparte merecen escritores como Antonio Galvez Ronceros y Gregorio Martínez que han iniciado un proceso similar con respecto a la cultura de la costa peruana.

Aunque con antecedentes obvios, los indigenistas de los años 20 y los posteriores contribuyeron sustancialmente a modificar la conciencia de la nación sobre su historia y su realidad presente, incorporando de manera definitiva el componente indígena y situándolo en una primera línea en la imagen de la sociedad peruana. Colaboraron también decisivamente en la reformulación de la tradición literaria nacional, ahora enraizada en un tiempo muy anterior a la

conquista y en comunicación, ciertamente azarosa, con el desarrollo moderno de las literaturas indígenas, especialmente de la quechua. De hecho, la versión criolla de Palma pierde hegemonía, aunque no desaparece del todo, y el hispanismo de Riva-Agüero queda literalmente enclaustrado como recurso de resistencia cultural de pequeños grupos intelectuales que se enfrentan entre estoicos y nostálgicos a una historia que los niega.

Inicialmente, la batalla del indigenismo literario se dio en el plano del referente. A la reconstrucción verbal de la colonia o del estrato criollo de la república, opuso un sistema de imágenes de la realidad indígena (o genéricamente andina) cuyo sentido estaba casi siempre relacionado con la denuncia de una situación social atrocemente injusta. En algunos casos esta indignada representación del mundo nativo implicó no sólo el repudio y la recusación de los culpables de la miseria y postración de los indios, sino, también, la reivindicación de los valores humanos, culturales y sociales de un pueblo que podía plasmar, inclusive desde su derrota, una constelación axiológica superior a la de los grupos dominantes. Es bueno recordar que en *El mundo es ancho y ajeno*, por ejemplo, la vieja comunidad indígena es el único espacio social en el que el campesino quechua puede vivir con dignidad, pero, también, lo que es harto más trascendente, representa un tipo de organización social mucho más humano que todos los otros que aparecen en el resto de la nación.

Pero si el indigenismo modificó la conciencia del país sobre el indio y sobre la sociedad nacional en su conjunto, en lo que toca a la formación de la tradición literaria tuvo su mejor y más perdurable éxito al incorporar a su textualidad concreta un diálogo con contenidos de conciencia y formas artísticas de raíz indígena. Ciertamente, la dinámica prevaleciente en el indigenismo se define por situar su instancia productiva, los textos resultantes y su circuito de comunicación dentro de la órbita más occidentalizada de la sociedad peruana, con cuyos atributos culturales da razón del mundo indígena, que funciona casi sólo como referente. Sin embargo, en el mejor indigenismo, se percibe que esa materia deja de ser un objeto pasivo y termina por impregnar, en diversos grados por supuesto, la racionalidad subyacente en el texto y su propia realización formal. Así se aprecia, para mencionar solamente casos de verdad ejemplares, en el trabajo narrativo de Ciro Alegria con la cuentística popular como una de las bases de su novelística; en la insolitud de una obra como *El pez de oro* de Gamaniel Churata, en cuyo interior se mezclan y confunden mitos aimaras y filosofías occidentales, apelaciones sagradas y denuncias políticas, ensayo, poesía y

relato, y, sobre todo, en la espléndida creación de José María Arguedas.

En este último caso, el fenómeno se evidencia con la irrupción de la canción quechua en el relato, la vigencia de la cosmovisión indígena en el núcleo de la perspectiva que preside la construcción de su narrativa, el reciclaje de mitos panandinos, como el de *Inkarrí*, y la construcción de un estilo que es producto de la quechuización del español y de la difícil convivencia del español andino con lo culto o ilustrado. Asimismo, la creación de una poesía bilingüe que bien puede entenderse como una audaz encarnación propiciatoria de la utopía andina. El "indigenismo al revés" de su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, muestra hasta qué punto Arguedas realizó en su obra los principios centrales de una nueva tradición literaria nacional de raíz y espíritu indígenas, capaz de hacer vivo, por lo caminos de una historia soterrada, un intertexto bilingüe y pluricultural, y esa novela se plasma desde su extrema modernidad experimental con los antiquísimos mitos de Huarochirí. Este intertexto, que obviamente no se limita a *Dioses y hombres de Huarochirí*, resulta ser la encarnación más consistente de esa nueva conciencia histórica del Perú y de la tradición literaria que se forjó en las décadas de los años veinte y los treinta. Corresponde, con bastante fidelidad, al intertexto con fuentes coloniales con que Palma refrendó su manera de comprender y producir su propia tradición literaria, sólo que ahora la matriz del proceso es harto más antigua y discurre por un derrotero que costó más de un siglo revivir como ruta y eje de la nacionalidad.

Por todo lo expresado hasta aquí, se puede afirmar que la influencia de Mariátegui fue decisiva en la producción indigenista, no sólo en narradores, poetas y ensayistas contemporáneos a él, sino en aquellos escritores jóvenes que estuvieron cerca de su entorno: principalmente los que colaboraron en *Amauta* (su famosa revista), entre los cuales podemos mencionar a Ciro Alegría y José María Arguedas; ambos reconocieron, una y otra vez, los aportes que recogieron del "Amauta".

De lo cosmopolita a lo universal: la "otra" modernidad

Mariátegui subrayó el antagonismo entre las literaturas colonial-colonialista y nacional, pero matizó sus opiniones sobre la literatura cosmopolita y estableció, con respecto a ella, una

sutil red de valoraciones. Observó, por lo pronto, que el cosmopolitismo implicaba en sus figuras mayores una saludable ruptura del cerco español y colonialista que estaba ahogando a la literatura del Perú, empleando al efecto una argumentación con raíces en la tradición fundada por Manuel González Prada. El espíritu cosmopolita tiene entonces una relación de contradicción con el colonialismo y este tipo de vínculo lo asocia con la literatura nacional: ella también, aunque desde otra perspectiva y mucho más enfáticamente, se opone y contradice al colonialismo, tal como se vio en los párrafos anteriores. A partir de aquí se comprende mejor por qué Mariátegui juzga positivamente, aunque no siempre explícitamente, el proyecto internacionalizador de la literatura peruana que, de alguna manera, al romper la hegemonía colonialista y al ampliar el espacio de la experiencia literaria, con nuevos y más modernos estímulos, abre el camino para la decisiva consolidación de una literatura nacional. El cosmopolitismo resulta ser, en más de un sentido, un periodo de transición, pero transición enriquecedora.

Para Mariátegui, el cosmopolitismo se inicia con González Prada en las postrimerías del XIX, pero aunque no lo diga de manera expresa tiene una plasmación contemporánea en las vanguardias. Devoto de algunos "ismos", sobre todo el surrealismo, aunque reticente en otros casos y francamente crítico frente al futurismo italiano, Mariátegui desdobra su posición ante el arte de sus días. Es obvio, de una parte, que su sensibilidad estética concuerda íntimamente con el espíritu irreverente y experimentador de las vanguardias, pero también es claro, de otra parte, que canaliza su entusiasmo por la vías que conducen a una interpretación global de ese arte dentro de la sociedad contemporánea. Desde esta segunda perspectiva remarca el carácter antiburgués de la mejor vanguardia y detecta su capacidad para ir preparando el advenimiento de un nuevo realismo, mucho más comprehensivo que el anterior, ligado en su esencia misma a la construcción del socialismo. En cierto sentido, la vanguardia internacional es al socialismo lo que el cosmopolitismo representa para al nacionalismo literario del Perú, sino que éste, por incluir en primera línea la vocación por el socialismo, aparece como una operación más compleja: una vez más teje la dialéctica entre la raíz antigua y la modernidad.

Una parte no desdeñable de la poesía, entonces, asoció vanguardismo e indigenismo, como expresión especialmente visible de una vinculación más amplia, aunque no única por cierto, entre la experimentación en esos años novísima y la

intención social, denunciadora, de una poesía que trataba de englobar la vanguardia artística y la política. Es posible que de esta conjugación sin duda alentada por Mariátegui, surgiera un cosmopolitismo vanguardista una modernidad de nuevo cuño por su anclaje en lo nacional y en lo indígena. En este orden de cosas no deja de ser significativo que los dos casos de mayor relieve se produjeran en Puno, con una tradición indígena excepcionalmente rica y, en Trujillo, con el grupo de la bohemia del norte al que perteneció Vallejo, que reunía a intelectuales costeños y andinos, todos decididos a testimoniar la capacidad provinciana para acceder a la modernidad sin olvidar su irrenunciable ancestro nacional, inclusive en algunos casos indígena.

En cualquier forma, una doble solicitud afecta a los intelectuales sumergidos en este proceso: asumir la modernidad internacional, aunque les haya llegado tergiversada por la irrefutable distorsión del imperialismo y reafirmar el sentido nacional, inclusive indígena, que define desde su experiencia cotidiana hasta su proyecto cultural. Naturalmente hubo intelectuales que escaparon, casi siempre a un costo muy alto, de esta atroz ambivalencia, sea renunciando a la modernidad (en 1928, López Albújar subtitula *Matalaché* como "novela retaguardista") sea, al revés, desatendiéndose de intenciones y preocupaciones nacionalistas (dentro de una línea que podría comenzar con Eguren y tener su máxima representación en los poetas de la "otra margen").

Aquel doble requerimiento puede estar en la base de la otra modernidad, que comienza a gestarse en las décadas de los 20 y 30: una modernidad que parece desarrollarse a partir de la reformulación de la conciencia histórica y de la tradición literaria nacionales, en ese momento suficientemente enriquecidas por una reflexión y un ejercicio imaginario que han logrado reconocer, por supuesto que todavía con errores e inexactitudes, el origen y la matriz andinos de la nación peruana y, al mismo tiempo, su inserción en Occidente, siempre peculiar y conflictiva, y han logrado también aprehender las muchas y antagónicas vías por las que ha discurrido esta sociedad, forjando un espacio de tensas contradicciones y un proceso histórico siempre beligerante, pudiendo globalizar así, con fluidez dialéctica, una experiencia nacional. Aunque esta experiencia es distinta para cada sujeto social, lo cierto es que constituye un marco referencial común, al menos en trazos gruesos, dentro del cual las contradicciones étnicas y sociales no se desvanecen: al revés, se hacen más nítidas y con su dinamismo articulan una cierta totalidad concreta e histórica.

La literatura reproduce, desde su especificidad, este proceso general. De muchas maneras César Vallejo, no en vano una de las voces mayores de la poesía moderna mundial, es el signo más nítido de este muy complejo discurrir histórico. El enriquecimiento totalizador, pero conflictivo de la tradición literaria nacional, está presente en las muchas alternativas que plasmó en su propia obra, en la que se encuentran casi todos los géneros, en la gama que recorre en cada uno de ellos (de *Escalas* a *El tungsteno*, de la crónica postmodernista al reportaje moderno, de la *Piedra cansada* a los esquemas de guiones cinematográficos), pero, sobre todo en su poesía, en su asombrosa rapidez para deshacerse de lastres modernistas y aun románticos, para forjar un lenguaje poético que le es propio, como estilo, sino que se inserta significativamente en la norma verbal de los nuevos intelectuales provincianos y en su caso andinos, y más que nada en la espléndida intensidad de su conciencia acerca de la universalidad, sin asomo de cosmopolitismo y de la modernidad, sin rastro del esnobismo, de una experiencia nacional que muy poco tiene que ver o nada con el aislamiento arcaizante de algunos nativistas.

Es importante subrayar que esta inserción plena en la modernidad internacional no es paralela a su enraizamiento en la experiencia nacional; más bien y de nuevo la similitud con Mariátegui es profunda, parte de ella y retorna a esa misma fuente, entretejiendo una densa red de vehículos que termina por plasmar una modernidad, "otra", no nacida sólo del impulso internacional, sino mucho más decisivamente del complejo proceso a través del cual, en esa época, se rearticula la conciencia de la historia nacional en su conjunto y se reformula específicamente la interpretación de la tradición literaria peruana. La reivindicación del ancestro indígena, la revelación de la índole disgregada y contradictoria de la nacionalidad y la reubicación de la modernidad como modernidad nuestra, que asume sin perjuicios, creativamente, un orden internacionalizado por la expansión del capitalismo y por la gran utopía del socialismo naciente constituyen el cimiento de la poesía de Vallejo, una base nueva que esa misma poesía contribuye a formular con el mejor de los argumentos: su propia grandeza.

Y serán los *Poemas Humanos* los que asuman la idea de nación antigua y moderna. En el poema "Telúrica y magnética"¹⁵, síntesis asombrosa de una nueva conciencia, múltiple y única sobre la historia de una patria que se asume en su complejidad de nación antigua y moderna. En ese poema, "Vallejo remite la experiencia nacional a la historia general de la

especie humana" ¹⁵ ("Vicuña, descendiente nacional, graciosa de mi mono!/ Familia de líquenes, especies en formación basáltica que yo respeto/ desde este modernísimo papel (...) ¡Lo entiendo todo en dos plantas/ me doy a entender en una guerra!"). Estos versos, los penúltimos del poema, conducen a lo que, tal vez, sea el centro del texto, a la intuición primaria que lo organiza, que parece fundarse en la conciencia de la nacionalidad como síntesis de una historia que es capaz de abarcar todos los horizontes, pero con una visión andina ("¡Solar y nutricia ausencia del mar/ y sentimiento oceánico de todo!"). Sin ensayo, recusa el relativismo folclorizante cuando dice: "Me friegan los cóndores". Es, desde estas perspectivas, que cobran sentido los siguientes versos:

¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,
Y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!
¡Indio después del hombre y antes de él!
¡Lo entiendo todo en dos flautas
y me doy a entender en una quena!
¡Y lo demás, me las pelan!...

Que son los que cierran este poema, uno de los más hermosos, densos y trascendentes de Vallejo.

Versos que en el fondo son la encarnación simbólica de la conciencia nacional que se forja a contrapelo del hispanismo y del colonialismo, aunque también del cosmopolitismo y del nativismo aislacionista e intenta resolver con audacia las atrozantes dicotomías que desde mucho tiempo atrás entrababan el desarrollo de la cultura y la sociedad peruanas, como las que oponían la tradición y la modernidad, y lo nacional a lo universal, dentro de un proyecto, es bueno remarcarlo, que se basa en la historia y en las experiencias colectivas que emanan de ella, pero se alza enseguida o al mismo tiempo, al plano de la utopía, entendida no como meta ilusa e inalcanzable, sino, al revés, como fuerza social que pugna por realizarse en la firme trama de la historia. Vallejo la insta en su retablo verbal, casi como un presagio del cumplimiento de esa utopía.

No es necesario poner de relieve las tupidas redes que vinculan a Vallejo y Mariátegui. Ambos, cada cual a su modo y a través de un diálogo, las más veces tácito, en el que obviamente participaron activamente muchas decenas de otros intelectuales, propusieron rescatar y asumir la tradición toda, desde su raíz más antigua, integrarla con fluidez al curso aceleradamente internacionalizador de la modernidad, que se vivía como dependencia neocolonial, pero que se le trataba de

encauzar hacia el socialismo, y hacer lo uno y lo otro desde una posición sólidamente anclada en una nación pensada como identidad.



Notas

¹ José María Arguedas, *Azucenas Quechuas*. Huancayo, Casa de la Cultura de Junín, 1970, p. 16 y ss.

² Véase, a este propósito, José María Arguedas, *Dioses y hombres de Huarochiri*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1966, pp. 79-83.

³ Véase Ricardo Valderrama y Carmen Escalante, *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía*, Cusco: Centro Bartolomé de las Casas, 1979, pp. int.-ss.

⁴ Op. cit. p. 25-27.

⁵ Véase Antonio Cornejo Polar, *La novela indigenista en el Perú*, Lima, Ed. Nuevo Mundo, pp. 74 y ss. El debate de estos temas se remonta por lo menos a la generación romántica, acusada varias veces de imitativa y cosmopolita, implicando de esta manera su índole no nacional. Obviamente, con el modernismo y las vanguardias, la discusión se hace mucho más intensa.

⁶ La polémica del indigenismo, el texto corresponde a "Intermezzo polémico", publicado originalmente en *Mundial* 35, Lima, 25 febrero 1927, pp. 211.

⁷ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1959, 7.ª ed., pp. 45-63. La 1.ª ed. es de 1928.

⁸ César Vallejo, "El Tungsteno", en *Novelas y cuentos completo*, Moncloa Editores, 1967, pp. 105 y ss.

⁹ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos...*, op. cit., p. 291.

¹⁰ *Ibidem*, p. 121.

¹¹ *Ibidem*, p. 121.

¹² José Carlos Mariátegui, *Siete Ensayos...*, Op. cit., p. 204.

¹³ Véase *Peruanicemos al Perú*, frase que se repite al término de *Siete Ensayos...* (op. cit., pp. 4)

¹⁴ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos...*, op. cit. pp. 204-205.

¹⁵ César Vallejo, *Obra Completa*; Lima, Campodónico, pp. 298-299.

¹⁶ Alberto Escobar, Lima, PL Villanueva, 1973, p. 272 y ss.