

EL SENTIR ESTÉTICO COMO NOCIÓN HEREDADA DEL MODERNISMO EN *LAS CANCIONES DE RINONO Y PAPAGIL* (1932) DE LUIS VALLE GOICOCHEA

*Philarine Stefany Villanueva Ccahuana**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
pvillanuevac@unmsm.edu.pe

Fecha de recepción: agosto de 2022

Fecha de aceptación: diciembre de 2022

* **Philarine Stefany Villanueva Ccahuana** es historiadora del arte y crítica literaria. Tiene estudios completos de doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima-Perú). Es magíster en Arte Peruano y Latinoamericano, y licenciada en Literatura en la misma casa de estudios. Es docente universitaria e investigadora acreditada por RENACYT-CONCYTEC. Publicó el libro *Jorge Vinatea Reinos. Una propuesta indigenista en su lenguaje pictórico* (2019). También, ha publicado artículos en revistas indizadas nacionales e internacionales sobre la obra de Antonio Cisneros, Camilo Blas, José Uriel García, entre otros. Sus líneas de investigación son los indigenismos artístico-literarios y los movimientos intelectuales durante las primeras décadas del siglo XX.



Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar cómo el sentir estético como noción heredada del modernismo opera en *Las Canciones de Rinono y Papagil* (1932) de Luis Valle Goicochea (La Libertad, 1908 - Lima, 1953), quien perteneció al movimiento intelectual del norte peruano. Se plantea un abordaje de su poemario en diálogo crítico con las propuestas centrales en el campo literario intelectual de ese movimiento vinculado aún (pero en tensión) con la estética modernista. Concluimos que frente a un grupo de vanguardistas que fijaban su mirada hacia la vida urbana de la ciudad moderna y empleaban una retórica en sintonía con esa voluntad progresista, la obra de Valle Goicochea cuestiona ese paradigma de modernidad enfocándose en los espacios rurales y utilizando un lenguaje sencillo que evoca la oralidad infantil, porque responde a su sentir estético (noción heredada del modernismo) como una manera de asegurar la autenticidad de su trabajo artístico y su figura de artista. A su vez, en su búsqueda por plasmar una experiencia estética auténtica, abre nuevas posibilidades de creación (más allá de las corrientes estético-ideológicas vigentes) desde un lugar de enunciación no capitalino.

Palabras clave: *Las Canciones de Rinono y Papagil*, Luis Valle Goicochea, sentir estético, modernismo, literatura peruana.

**THE AESTHETIC FEELING AS A NOTION INHERITED FROM
MODERNISM IN *LAS CANCIONES DE RINONO Y PAPAGIL* (1932)
BY LUIS VALLE GOICOCHEA**

Abstract: This paper aims to analyze how aesthetic feeling as a notion inherited from modernism operates in *Las Canciones de Rinono y Papagil* (1932) by Luis Valle Goicochea (La Libertad, 1908 - Lima, 1953), who belonged to the intellectual movement of northern Peru. An approach to his collection of poems is proposed in a critical dialogue with the central proposals in the intellectual literary field of that movement still linked (but in tension) with modernist aesthetics. We conclude that compared to the group of avant-garde who fixed their gaze on the urban life of the modern city and used a rhetoric in tune with that progressive ideas, Valle Goicochea's work questions that paradigm of modernity, focusing on rural spaces and using simple language that evokes children's orality, because it responds to his aesthetic feeling (a notion inherited from modernism) as a way of ensuring the authenticity of his artistic work and his figure as an artist. At the same time, in his search

to capture an authentic aesthetic experience, he opens up new possibilities of creation (beyond the current aesthetic-ideological movements) from a place of enunciation outside of the capital.

Keywords: *Las Canciones de Rinono y Papagil*, Luis Valle Goicochea, Aesthetic Feeling, Modernism, Peruvian Literature.

1. Introducción

En el Perú, la tensión constitutiva del modernismo suscitó un panorama literario complejo en el que son reconocibles dos agrupaciones distanciadas por pocos años en el campo intelectual. En *Historia de la literatura republicana* (1984), Washington Delgado las describe así:

... mientras el modernismo inicial y el arielista fueron limeños, aristocráticos, sumamente idealistas y en general aéreos y alejados de la tierra, *Colónida* como lo señalara José Carlos Mariátegui, significa la insurgencia de la provincia y además se desarrolló en un acercamiento al humus natal que se prolongará fecundamente en la poesía y narrativa posteriores. (p. 102)

Frente al elitismo intelectual limeño, los colónidos (1915-1916) animaron la participación de los artistas provincianos. Además, no requirieron amoldarse a un ideario estético e ideológico, puesto que, como indica Mariátegui ([1928] 2007): “El ‘colonidismo’ careció de contornos definidos. Fugaz meteoro literario, no pretendió nunca cuajarse en una forma. No impuso a sus adherentes un verdadero rumbo estético” (p. 235). Del mismo modo, el movimiento intelectual del norte peruano durante las primeras décadas del siglo XX avivó la inquietud por nuevas búsquedas estéticas para que cada integrante se exprese con una voz propia.¹ Por ello, en vez de una ortodoxia generacional, lo que se evidenció

¹ Con la mención a este movimiento (poco estudiado, incluso dentro del Perú), reunimos a dos agrupaciones sucesivas con una agenda cuestionadora al *statu quo* muy similar: primero, la Bohemia Trujillana, cuyas actividades se desarrollaron desde 1914 a 1922; y segundo, el Grupo Norte, que inició en 1923 (con la fundación del diario *El Norte*) hasta 1932. Esta distinción temporal es propuesta por Teodoro Rivero (2005) y Germán Peralta (2011). Cabe mencionar que ambos grupos compartieron integrantes, es decir, tuvieron miembros que participaron en la primera agrupación y, luego, en la segunda, a excepción de algunos, como José Eulogio Garrido, quien fue líder de la Bohemia Trujillana, pero se retiró cuando pasó a ser Grupo Norte para tomar distancia de cualquier vínculo político (es decir, del aprismo que impulsaba esta nueva agrupación).

fue lo que Mariátegui ([1928] 2007) señaló —en referencia a los colónidos— como “la apetencia de renovación” (p. 236).

Entre los intelectuales del norte, estaban los poetas César Vallejo o Alcides Spelucín, los pintores Macedonio de la Torre o Camilo Blas, el filósofo Antenor Orrego o el político Haya de la Torre, pero también otros intelectuales cuasi elididos de las lecturas críticas dominantes, como los escritores José Eulogio Garrido, Oscar Imaña o Luis Valle Goicochea. Para aportar en el desarrollo de ese corpus crítico, en este artículo, nuestro objeto de estudio es el primer poemario publicado de Valle Goicochea, *Las Canciones de Rinono y Papagil* (1932). Específicamente, se analiza cómo opera el sentir estético como noción heredada del modernismo en esta obra.

2. El sentir estético y la búsqueda por crear una experiencia estética auténtica en *Las Canciones de Rinono y Papagil*

La complejidad estética del modernismo posibilita la divergencia y el cuestionamiento dentro de este movimiento, así como la apertura de nuevos caminos literarios.² Tenemos, por antonomasia, el caso de Rubén Darío, quien realizó una renovación al interior de su propia poesía.³ Por ello, en la lectura de Octavio Paz (1990), esta corriente

² Al respecto, el estudioso chileno Naín Nómez (1993), siguiendo a Ivan Schulman, define acertadamente que “el modernismo plantea una estética multifacética y contradictoria en metamorfosis incesante, que incorpora todas las expresiones artísticas vigentes: romanticismo tardío, parnasianismo y simbolismo francés, naturalismo, impresionismo y expresionismo” (pp. 158-159). Es decir, cuando hablamos de modernismo hispanoamericano no nos referimos a una invención autárquica ni dependiente de otras corrientes artísticas o fusionada con ellas, sino a la puesta en marcha de un proyecto con la capacidad de renovar el panorama literario en búsqueda de algo diferente y nuestro desde una posición dialógica: “... la sentencia “Somos otros” [del artículo de Rubén Darío “La novela americana en España”], que hay que leer como la autodefinición dariana del modernismo hispanoamericano, pero también como su teoría cultural implícita, ... no pregunta sino que reafirma: somos los otros, el Otro; esto es, la interlocución, el turno de diálogo. ... Darío hará, en verdad una reafirmación cultural de independencia, al relativizar los términos comparativos (imitación, originalidad) para sostener el diálogo, la parodia, la incorporación” (Ortega, 2010, pp. 258-259). Por ello, de acuerdo con Schulman (1981), con mayor precisión, “el modernismo no es una escuela —pues no tiene reglas ni cánones fijos— sino una época regeneradora” (pp. 68-69).

³ Incluso, José Santos Chocano, señalado por la crítica como el máximo representante del modernismo peruano, podía darse la licencia de escapar un poco de las expectativas de ese movimiento. Por ejemplo, su soneto “Caupolicán” (1906), que se relaciona intertextualmente con otro soneto del mismo nombre publicado por Darío en 1888, se aleja de ese aire de familia al incluir un elemento distinto señalado por la crítica literaria Lucía Fox Lockert (1987): lo “nuevo que Chocano añade es el sueño que no aparece ni en Darío ni en Ercilla [poeta español que, en *La Araucana* (1569), presenta a Caupolicán, jefe militar mapuche que se enfrenta a los conquistadores españoles]. Es una profecía de su propia muerte en manos del verdugo y el yugo del indio” (p. 61).

artística es análoga al romanticismo debido a su posición en permanente respuesta crítica. El investigador César Coca (2014), siguiendo este planteamiento del ensayista mexicano, explica la inserción del posmodernismo como etapa última de la crítica al modernismo (crítica que no inicia recién con el posmodernismo, sino que fue permanente) e impulsa el tránsito hacia la vanguardia, aunque, por ejemplo, en *Simbólicas* (1911), José María Eguren ya había superado casi por completo la herencia modernista:

El tránsito de los modernistas debía necesariamente llegar al extremismo de la ruptura (inspiración de sesgo romántico): poseer una etapa de crisis propia y auténtica. El posmodernismo, así, fue el punto ulterior de la crítica del modernismo por el propio modernismo, su rechazo a la actitud estereotipada y el lenguaje refinado. De este modo, la conducta negacionista de los genuinos románticos hispanoamericanos (en palabras de Paz: los modernistas) vio su notoria aparición con el denominado posmodernismo. En tal sentido, en Hispanoamérica el tránsito del modernismo a la vanguardia tuvo como punto de inflexión el posmodernismo, una instancia de eje pasajero [de inicio en 1918 y cierre por esas fechas, de acuerdo con Paz]. (pp. 50-51)

Esas tensiones dentro del modernismo se evidencian, por ejemplo, en las obras de Abraham Valdelomar. Este autor iqueño, a pesar de no desligarse del modernismo, abre posibilidades estéticas distintas que repercutirán en la producción artística de las generaciones venideras. Como refiere Delgado (1984):

La poesía rubendariana, en *Prosas Profanas*, principalmente, dibujaba países de ensueño a los que sólo [sic] se podía llegar en alas de la fantasía. ... [En “El hermano ausente en la cena de Pascua” (1916), Valdelomar], en cambio, nos presenta un mundo concreto por el cual nos ponemos a caminar con naturalidad y cuyos objetos simples y cotidianos podemos palpar sin esfuerzo. Los musicales alejandrinos, las delicadas rimas agudas, los perfilados adjetivos son modernistas; pero la emoción simple y honda ya no lo es; este soneto resulta un antecedente indudable de las canciones del hogar de César Vallejo. (p. 104)

Es así como los intelectuales del periodo, en su búsqueda por crear una experiencia estética auténtica desde su propia voz, complejizan el planteamiento modernista. Por ejemplo, el movimiento intelectual del norte peruano, desde su lugar de enunciación no capitalina, plantea la posibilidad de ir más allá del modernismo no solo a partir de la poética vallejana, sino también de la de Alcides Spelucín o Luis Valle Goicochea.⁴ Si nos enfocamos en este último, identificamos que su primera obra, *Las Canciones de Rinono y Papagil*, logra transmitir emociones humanas a partir de los sentimientos infantiles; enfatizado por Luis Monguió (1954) con los siguientes términos: “no [es] un uso de la apariencia infantil, sino un revivir poético de las emociones de la infancia” (p. 173). Consideramos que esta propuesta poética estaría en diálogo con la búsqueda de autenticidad por el movimiento intelectual norteño, puesto que la sensibilidad en el terreno de la estética, es decir, un nuevo entendimiento de la poesía en clave emocional, era desde donde sus integrantes pensaban y reconocían el trabajo artístico auténtico. Antenor Orrego, uno de sus líderes, en el “Prólogo” a *El Libro de la nave dorada* (1926) de Alcides Spelucín, refiere a la sensibilidad como principio legitimador de pertenencia a esta agrupación:

Era insoportable a nuestra sensibilidad todo artificio, toda fórmula protocolaria, toda exhibición vanidosa y pedantesca, toda frívola y mentirosa baladronada. El que lo hacía [en el grupo] estaba perdido, y si no enmendaba su yerro pronto se operaba una tácita y salvadora selección. ([1926] 2011, p. 205)

A partir de este planteamiento, podemos advertir que al hablar de la sensibilidad estética se retoma una noción que es heredada del modernismo, pero que sigue operando tardíamente en la década del veinte dentro del campo literario del norte peruano. La sensibilidad se encuentra en sintonía con las preocupaciones modernistas como la de José Martí, quien, en su prólogo al *Poema del Niágara* (1882) del poeta venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde, vincula esa noción con un discurso poético de calidad que distinga al verdadero artista de la masa: “esa poesía íntima, confidencial y personal, necesaria consecuencia de los tiempos, ingenua y útil, como canto de hermanos, cuando brota de una

⁴ En esta dirección, una tesis que analiza cómo *El libro de la nave dorada* (1926) de Spelucín articula la estética modernista con otros elementos que ingresan en dinámicas más vanguardistas es *Construcción de imaginarios nacionales en el movimiento intelectual del norte peruano durante las primeras décadas del siglo XX: Alcides Spelucín, Camilo Blas y José Eulogio Garrido*, de Philarine Villanueva (pronta a aparecer).

naturaleza sana y vigorosa, *desmayada y ridícula cuando la ensaya en sus cuerdas un sentido[r] flojo*” (Martí, [1882] 2005, p. 377; nuestro énfasis). De esta manera, se sustenta una crítica a la falta de autenticidad de escritores que no logran plasmar un sentir estético o, mejor dicho, son acusados de “sentidores flojos”, no-genios, impostores, porque sus producciones literarias e intelectuales no se corresponden con la noción que ellos tienen de arte-artista.⁵

No obstante, paradójicamente, la búsqueda por plasmar ese sentir estético, que legitime la autenticidad de sujetos y producciones dentro del campo artístico, fue también una puerta de escape al modernismo. Por ejemplo, en *Las Canciones de Rinono y Papagil*, algunos poemas construyen la musicalidad de sus versos no con los de arte mayor, sino con los de arte menor, siendo esta elección un signo del desgaste del uso preferente del modernismo por los alejandrinos o las formas estróficas de la silva y la lira; sin embargo, también podría leerse no tanto como la superación del modernismo en su caracterización más hegemónica, sino como la apertura a nuevas formas estéticas que se ajustan a la búsqueda/preocupación por la autenticidad. En relación con ello, Monguió (1954) manifiesta: “el contenido de los poemas parece pedir esa forma, a la vez, fina y sencilla, para expresar dulces e inocentes sentimientos” (p. 173), como en el poema trece:

Niñito Jesús
 te doy un aviso,
 y sea en secreto
 y muy despacito:
 mi mamá te está
 cosiendo un vestido,
 con orla dorada
 de linón blanquísimo,
 como para tí
 niño lindo, lindo
 y Clarita teje

⁵ Un artículo que analiza cómo se moldean los conceptos de arte y artista a partir del surgimiento del campo literario-artístico latinoamericano vinculado con el movimiento modernista del entresiglos es “La figura del artista y las tensiones del campo cultural en el entresiglos en *Julián. (Bosquejo de un temperamento)* (1888), de José Gil Fortoul”, de Luz Morales (2020).

DOSSIER

blancos zapatitos
que son para tí
ella me lo ha dicho.
Yo ¿qué te regalo?
¿quieres un pollito? (Valle Goicochea, 1932, pp. 35-36)

A través de dieciséis versos de arte menor, específicamente hexasílabos, se transmiten los sentimientos infantiles que aproximan la imagen del Niño Divino, a quien se le prodiga regalos que corporizan su presencia, como el “vestido” o los “zapatitos”. No solo se vuelve familiar el Niño Jesús, sino también el escenario rural descrito por el locutor. Allí se presentan escenas de la fauna lugareña, como la pelea entre un águila y un halcón en el cielo (poema diecinueve), además de los cantos del pajarito Rinono que junto a los del tío Papagil dan nombre al poemario (poema veintisiete):

Cantaban Rinono y Papagil.
Rinono en su árbol.
Papagil tarareaba
mientras se vestía al levantarse
o cuando
espumaba jabón para afeitarse.
La Rarra me decía:
— “Su Papagil canta, pero desabrido”.
En cambio
cuando cantaba Rinono nos hacía
parar la oreja a todos.
—”Rinono canta lindo”,
decían la Rarra y mis hermanos.
— “Rinono canta lindo”,
decía yo también.
Era entonces;
cantaban Rinono y Papagil. (Valle Goicochea, 1932, pp. 62-63)

El pueblo también lo compone varios sujetos representativos, como la viejecita recadera del poema catorce:

La viejecita recadera tiene
cariño en las dos manos.
¡Que suaves son sus manos!
La quieren padre, madre, hermanos,
sabe dirigir el rosario y contar cuentos.
Yo le pido todas las noches que me enseñe
las Tres Marías en el cielo.
Viene dando saltitos
como una tórtola coja
y mil veces envuelta la cabeza
en un pañuelo con toros y toreros.
Se bambolea en el brazo la canasta
que a veces trae manzanas de un manzano
que debe de quedar lejos.
En las noches trae un farolillo
y todos la saludan. (Valle Goicochea, 1932, pp. 37-38)

Este personaje casi caricaturesco es retratado a partir de lo afectivo: ella misma “tiene cariño en las dos manos”; existe una conexión afectiva con la familia del locutor: “la quieren padre, madre, hermanos”; y puede inferirse que es un ser querido por la comunidad, porque “todos la saludan”. Por lo tanto, el sentir estético permitió legitimar la búsqueda de autenticidad en la producción artística del movimiento norteño, en el que participó Luis Valle Goicochea, quien apuntó a desarrollar una sensibilidad estética que, en *Las Canciones de Rinono y Papagil*, radicaría en el sentido de una poesía que genera emociones o reacciones emocionales ligadas a la infancia, el hogar y el mundo idílico de la aldea, con lo cual busca demostrar la autenticidad de su trabajo poético proponiendo un modo de ver y sentir una realidad diferente a la modernidad capitalista y tecnológica. Es así como, frente a un grupo de vanguardistas que fijaban su mirada hacia la vida urbana de la ciudad moderna y empleaban una retórica en sintonía con esa voluntad progresista y modernizadora, el poemario de Valle Goicochea se enfoca en los espacios rurales y utiliza un lenguaje sencillo que evoca la

oralidad infantil, ya que responde a su sentir estético (noción heredada del modernismo) como una manera de asegurar la autenticidad de su trabajo artístico y su figura de artista. Por ello, este poeta liberteño, en sus escritos periodísticos, responde críticamente a aquel modo de hacer vanguardia o literatura “nueva”:

En su columna periodística “Hilvanés” (1928-1929) abunda la ridiculización de los aspectos triviales que se habían apoderado de la literatura de *avant-garde*. Valgan estas tres sentencias como muestras burlescas: 1) “Los ventiladores se parecen a un poema vanguardista, como un martillo a una balanza de precisión”, 2) “Un poema vanguardista impresiona igual que un adoquín”, 3) “Cuando a un vanguardista le duele el corazón, se cura para el dolor de oídos...”. (Zegarra, 2012, pp. 11-12)

3. A modo de conclusión

El movimiento intelectual del norte peruano durante las primeras décadas del siglo XX legitimaba nuevas apuestas estéticas en las que operara la sensibilidad de cada integrante, ya que plasmar esa sensibilidad era desde donde se pensaba y reconocía al verdadero (o auténtico) artista y la calidad de su producción intelectual. Uno de sus miembros fue Luis Valle Goicochea, quien publicó su primer poemario, *Las Canciones de Rinono y Papagil*, en 1932. En ese año, los grupos intelectuales-artísticos ya habían ingresado en diálogos críticos sobre la vanguardia. Por ejemplo, frente a un sector de vanguardistas que planteaban un proyecto de modernidad de admiración a la máquina y los referentes cosmopolitas, y con un lenguaje novedoso que logre transmitir el sentido de progreso; la propuesta de Valle Goicochea cuestiona ese paradigma de modernidad enfocándose en los espacios rurales y empleando un lenguaje sencillo que evoca la oralidad infantil, porque responde a su sentir estético (noción heredada del modernismo) como una manera de asegurar la autenticidad de su trabajo artístico y su figura de artista. A su vez, en su búsqueda por plasmar una experiencia estética auténtica, abre nuevas posibilidades de creación (más allá de las corrientes estético-ideológicas vigentes) desde un lugar de enunciación no capitalino.

Referencias

- Coca, C. (2014). *Siete ensayos de interpretación de la narrativa peruana de vanguardia. Propuesta comparatista a través de la lectura de siete brevísimas narraciones* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/3923>
- Delgado, W. (1984). *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente* (2.^a ed.). Rikchay.
- Fox Lockert, L. (1987). La América ignota en la poesía de Darío, Chocano y Neruda. *Anales de literatura hispanoamericana*, (16), 59-65.
- Mariátegui, J. ([1928] 2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (3.^a ed.). Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Martí, J. ([1882] 2005). El poema del Niágara. En J. Martí, *Nuestra América* (3.^a ed.) (pp. 375-391). Biblioteca Ayacucho.
- Monguió, L. (1954). *La poesía postmodernista peruana*. Fondo de Cultura Económica.
- Morales, L. (2020). La figura del artista y las tensiones del campo cultural en el entresiglo en Julián. (*Bosquejo de un temperamento*) (1888), de José Gil Fortoul. En L. Morales, E. Grau-Llevería y F. Villegas (Eds.), *Arte, artista y campo artístico. Concepciones, inscripciones y poéticas en el contexto latinoamericano* (pp. 61-76). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Nómez, N. (1993). Literatura, cultura y sociedad: el modernismo y la génesis de la poesía chilena contemporánea. *Revista chilena de literatura*, (42), 157-164.
- Orrego, A. ([1926] 2011). Palabras prologales. *El libro de la nave dorada*. En *Obras completas* (2.^a ed.) (T. III) (pp. 202-218). Pachacútec.
- Ortega, J. (2010). *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*. Fondo de Cultura Económica, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral.
- Peralta, G. (2011). *Antenor Orrego y la Bohemia de Trujillo (1914-1916)*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Rivero, T. (2005). *Haya de la Torre y el Grupo Norte*. Trilce Editores.

DOSSIER

- Schulman, Y. (1981). Reflexiones en torno a la definición del modernismo. En L. Litvak (Ed.), *El modernismo* (2.ª ed.) (pp. 65-95). Taurus.
- Valle Goicochea, L. (1932). *Las Canciones de Rinono y Papagil*. Compañía de impresiones y publicidad.
- Zegarra, C. (2012). Prefacio. Infancia quebrada y marginación social en algunos poemas de Luis Valle Goicochea. En C. Zegarra (Ed.), *Luis Valle Goicochea. Hilvanes: poemas & crónicas (1926-1952)* (pp. 9-18). Hipocampo Editores.