

# El tiempo tríclico: intersecciones y coordenadas

## TIME IN *TRILCE*: INTERSECTIONS AND COORDINATES

José Güich Rodríguez  
Universidad de Lima  
jguich@ulima.edu.pe

### RESUMEN

Este ensayo tiene como objetivo central explorar el surgimiento del poemario *Trilce* (1922) como consecuencia de una serie de afinidades electivas y cambios del sistema cultural propios de la época en la que vivió su autor y que le permitieron a este dialogar de manera original y creativa con el espíritu de su tiempo. Se atiende, en especial, a la fuerte influencia de movimientos regionales como el grupo "Norte", que formó parte del contexto formativo de César Vallejo y cuyos miembros sintonizaban con lo que ocurría en lugares alejados de Lima, como el Sur Andino. En aquella ciudad, eran paradójicamente escritores de origen provinciano quienes impulsaban una vanguardia peruana nacida al margen de la hegemonía y del centralismo de la capital del país.

**PALABRAS CLAVE:** vanguardia, movimientos regionales, hegemonía cultural, modernidad

### ABSTRACT

The main objective of this essay is to explore the emergence of the collection of poems *Trilce* (1922) as a consequence of a series of elective affinities and changes in the cultural system typical of the time in which its author lived and which allowed him to dialogue originally and creatively with the spirit of his time. Attention is paid, in particular, to the strong influence of regional movements such as the "Norte" group, the formative context of César Vallejo that was in tune with what was happening in places such as the Andean South, far from Lima. In that city, it was paradoxically writers of provincial origin who promoted a Peruvian *avant-garde* born outside the hegemony and centralism of the country's capital.

**KEYWORDS:** avant-garde, regional movements, cultural hegemony, modernity

Cien años después de su aparición, *Trilce*, el segundo poemario de César Vallejo (1892-1938), anuncia, desde el *pasado-futuro* en el cual nació, que continúa por delante de cualquier otra aventura poética emprendida en lengua castellana a inicios del siglo xx y en cualquier otra época. Y será poco probable que surja en nuestra tradición —valiosa *per se* después de Vallejo, el gran parteaguas de nuestras letras—, otro de estos “acontecimientos”, únicos en su especie, si se piensa en términos de una suerte de *genética de la cultura*, dados un instante y lugar determinados.

Sin embargo, la obra de arte no es resultado de una “mutación espontánea” o de un “milagro”, pese a que ciertos fenómenos así se perfilen. Muchas circunstancias externas a ella deben entrecuzarse para forjarla y, si esta es genial, esos factores son doblemente complejos. *Trilce* lo es desde inagotables ángulos. Como afirmara el irlandés James Joyce (1882-1941) acerca de su propia novela *Ulises* —publicada el 2 de febrero de 1922—, los entramados “tríflicos” de Vallejo proseguirán dando innumerables problemas a los críticos por los siguientes trescientos años.

Estas dos obras, paralelas y separadas entre sí por un océano, se gestan en las periferias de Europa (Irlanda) y América del Sur (Perú), respectivamente (aunque luego se publiquen en ciudades donde los autores, por diversos motivos, se habían reinstalado: Lima, en el caso de Vallejo; París, en el de Joyce). Por otro lado, sus creadores están hollados por el catolicismo, se encuentran insatisfechos por la estrechez de sus entornos —signadas por la dependencia del “colonizado” y sus parálisis—, pronto emigrarán a los ejes de la producción artística, iniciarán un “vagabundeo” intelectual-formativo y no retornarán a sus tierras de origen. Morirán alejados de sus países convertidos en pináculos de la literatura.

Cada uno, amparado en su lengua materna y la visión del mundo que ella determina o modela en los usuarios —sujetos históricos y temporales—, reivindicará lo humano: lo fisiológico, lo sexual y lo corpóreo; también remecerán los basamentos mismos de la cultura y de las ideologías que los han forjado y resultan indelebles, a la manera de una *huella dactilar*. Todo se incorpora al tejido discursivo y exige una hermenéutica de alta complejidad, capaz de acceder al estallido polisémico que los escritores ejecutan en su papel de agentes del cambio de paradigmas y de autores de obras con voluntad de expresar totalizadamente la crisis de una época.

Ello es consecuencia de la renovación que se opera sobre el lenguaje, considerado insuficiente, incapaz de expresar lo que se agita en el interior del artista. Poe, desde mediados del siglo xix, había insistido en ese aspecto: la obra es el resultado de un plan que trabaja o manipula las formas, es decir, emerge de una planificación consciente y se amolda a la voluntad del creador. Al ser sustento de la condición histórica de la humanidad, el lenguaje también es creación continua, única e infinita, incluso en la cotidianidad más árida u ordinaria. Vallejo y Joyce necesitan llevar hasta los límites esa historicidad y emprenden su tarea a sabiendas de los resultados.

Deviene tan irrefutable la afinidad de los autores que las aseveraciones de Fernández Cozman (2014), en un reconocido ensayo sobre Vallejo y el poema XIII de *Trilce*, pueden aplicarse sin problemas al dublinés. Queda como asignatura pendiente analizar con más detalle esos vasos comunicantes:

Vallejo [no solo] cuestiona el romanticismo, sino también el preciosismo de la escuela modernista. Ya no se habla de princesas ni de reinas, ni se idealiza el acto sexual. Vallejo pone sobre el tapete un "escándalo": las palabras (léase, el lenguaje convencional) no pueden trasladar el pleno goce sexual y no queda sino optar por una estructura absolutamente invertida. Este hecho exige al lector reconstruir el significado del discurso poético, pues las palabras, desde la óptica vanguardista vallejana, se hallan siempre al borde del silencio. (p. 95)

Críticos de todas las latitudes —Monguió, Ferrari, Neale-Silva, González Vigil y Coyné— aventuran, desde sus miradas singulares, que *Trilce* es la quintaesencia de la poesía como combate —*agon*— contra ella misma y su anquilosamiento. Se trata de una batalla contra las impostaciones, los códigos y clisés heredados del romanticismo y del modernismo, así como un exorcismo de las retóricas y lugares comunes propagados por opinantes de escasa capacidad en la aceptación de *lo moderno* y *la vanguardia*. Entre aquellos puede contarse a contemporáneos de Vallejo, cuyas recepciones críticas de *Trilce* —paupérrimas varias y emitidas por intelectuales de renombre— solo engrandecieron el objeto golpeado por su incompetencia o mezquindad. Ellas marchan, muchas veces, en franco consorcio con la superficialidad.

Bastaría con evocar la reacción de personajes como, para 1922, el ya veterano Clemente Palma (1872-1946) o un joven Luis Alberto Sánchez (1900-1994), a los que cita Luis Fernando Chueca (Vallejo, 2016, p. 5) en su introducción a una edición reciente de *Trilce*. Dan cuenta del grado de incompreensión o miopía que era posible tejer en torno de lo nuevo y de los prejuicios a propósito de las transformaciones del campo artístico.

Es incuestionable la maledicencia de Palma —se burla y fustiga al libro, comenzando por el título en sí, y a su autor (casi en tono de falacia *ad hominem*) en la revista *Variedades*—, y el desconcierto y alelamiento de Sánchez en su reseña publicada en *Mundial*. Admirador sin condiciones de *Los heraldos negros* (1918), este último fue incapaz de identificar en *Trilce* la ruptura y el advenimiento de un nuevo instante en la poesía. En su escasez de miras, Sánchez llega a sugerir que Vallejo debe despojarse de los modos "dadaístas" —lo afirma con poco respeto por el movimiento surgido en

---

1 Una de las mejores y más completas explicaciones al título del poemario la brinda el estudioso peruano más importante de la obra vallejana: Ricardo González Vigil (2012, pp. 209-212). En su edición de la *Poesía completa*, publicada por Copé, efectúa un inventario crítico de todas las hipótesis vigentes respecto a la razón de ser del vocablo *Trilce*, sus orígenes y sentidos que, incluso, pueden contradecirse entre sí pero no cancelarse mutuamente.

Zúrich, germen del surrealismo— y retornar a las texturas o registros en apariencia más legibles de su libro anterior.

Los destinos de ambos reseñistas parecen estar trazados desde ese momento: la *vendetta* del propio sistema cultural contra un desafortunado y ofensivo Palma —el gran victimario de Vallejo—, que lo llevó a la condición de invisible o *no habido* por muchas décadas —hasta que fue redescubierto, tardíamente, como pionero de la narrativa fantástica peruana—, y la perspectiva de Sánchez acerca de la literatura. Sánchez hereda y difunde lo menos valioso del historicismo decimonónico (el inventario farragoso, la erudición vacua, la retórica superflua), tendencia acentuada con los años en textos y manuales descuidados, sin cotejo razonable o serio de fuentes bibliográficas o referencias de variada índole, lo que ha mermado su prestigio y credibilidad en el ámbito de los estudios literarios peruanos. Sus obras no pasaron la prueba de los años, salvo uno que otro trabajo rescatable dentro del voluminoso corpus que produjo a lo largo de más de medio siglo.

Muy distintos fueron los casos de Antenor Orrego (Vallejo, 2016, introducción de Chueca, pp. 6-7) y, posteriormente, José Carlos Mariátegui (1894-1930) quien, casi un lustro después de aparecido *Trilce*, en “El proceso de la literatura” —cierre de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*—, también formula una amplia referencia a la obra del poeta santiaguino con rigor y comprensión de su espíritu de ruptura, así como del contexto en el que emergió Vallejo y dónde se ubicaba frente a otros escritores a quienes el amauta analiza<sup>2</sup>:

Este arte señala el nacimiento de una nueva sensibilidad. Es un arte nuevo, un arte rebelde que rompe con la tradición cortesana, de una literatura de bufones y lacayos. Este lenguaje es el de un poeta y un hombre. El gran poeta de *Los heraldos negros* y de *Trilce* —ese gran poeta que ha pasado ignorado y desconocido por las calles de Lima, tan propicias y rendidas a los laureles de los juglares de feria— se presenta, en su arte, como un precursor del nuevo espíritu, de la nueva conciencia. (Mariátegui, 1928/1978, p. 316)

La postura de Mariátegui es clara desde el principio, en defensa de lo que significa la aparición de una poderosa y renovadora voz, aunque pareciera, al evaluar *Trilce*, estar

2 El canon de Mariátegui apunta con gran intuición hacia el futuro, pues muchos de los nombres incluidos en “El proceso de la literatura” son ahora piezas constituyentes del sistema literario peruano: Alberto Hidalgo, Magda Portal y José María Eguren. También dedica amplio espacio al grupo “Colónida” y a Valdelomar y realiza un abordaje pionero sobre las implicancias del indigenismo como corriente estética e ideológica. Una relectura de este ensayo permite entender el contexto del cual el amauta era crítico e impulsor a través de la revista que lleva ese apelativo. Aunque el tiempo haya desplazado a figuras centrales de aquella época a un lugar secundario pero relevante, como Spelucín o Guillén, no dejan de ser referencias a la hora de estudiar la construcción del campo literario en el que apareció *Trilce* y al interior del cual, con el tiempo, varios de sus elementos cambiarían de posición.

más impresionado por poemas de este libro que calzan con la línea postmodernista de *Los heraldos negros*. No hay comentarios concretos sobre aquellas piezas transgresoras en los planos semántico, sintáctico y gráfico —la mayor parte del poemario está integrada por este registro experimental—.

En efecto, y a pesar de que esto resulte contradictorio, selecciona solo dos textos de *Trilce* para graficar sus conclusiones en torno de lo que considera la gran aventura valle-jiana: los poemas XXVIII y XXXIV. Estos son de los pocos del volumen afiliados todavía a lo que los estudiosos han llamado poemas del hogar o de la familia (o denominaciones semejantes). Es decir, aquel conjunto de composiciones evocativas, de gran presencia en *Los heraldos negros*, que guardan vinculación —directa o indirecta— con los lejanos días de infancia o la vida pretérita en el seno de una familia de provincia andina: expresiones de la ausencia o pérdida que son consecuencia del paso del tiempo.

Es posible que este aspecto de *Trilce* manifieste, para Mariátegui, el auténtico cambio de paradigma o el más emblemático del libro. Es decir, el ascenso de un lenguaje llano, el del hombre común, sin que ello, por supuesto, implique afirmar que no reconocía la importancia de las composiciones más radicales y vanguardistas —como los agentes de las industrias culturales de entonces concebían tales prácticas—.

La voz poética asume el pasado como una dimensión no solo de la nostalgia, sino de lo irrecuperable y que solo la palabra hará “legible”, y no en el sentido que sugería Sánchez —de modo implícito— en su limitada aproximación a *Trilce*. Se trata de resignificar la *temporalidad* como un ámbito fundamental de la experiencia del ser humano. Solo liberando el lenguaje de sus encorsetamientos y de las metáforas trajinadas se descifrará el misterio del tiempo en su esfera *existencial* o subjetiva, esa “eternidad del instante” que trasuntan muchos de los poemas: la necesidad de retener lo humano, condenado a la fugacidad y a lo efímero por medio de la “palabra enemiga”, para ponerlo en palabras del escritor mexicano Carlos Fuentes (1928-2012), un heredero directo de los fuegos vanguardistas.

En 1905, Albert Einstein había dado un giro impresionante a la cosmología al formular un tiempo *relativo*, es decir, una cuarta dimensión de la realidad cuya percepción dependerá de las posiciones ocupadas por los sujetos y la velocidad del desplazamiento (o inmovilidad) que desarrollen en el espacio. Sin duda, todos estos avances en materia de conocimiento del universo y sus leyes, impactantes por naturaleza, habían dejado su huella en la sociedad y en la cultura, pues contribuyeron a modificar la ubicación del ser humano y al surgimiento de interrogantes sobre su naturaleza y sentido.

Pero la cosmología abría otras puertas que iban en paralelo a las inquietudes y angustias de una generación marcada también por las confrontaciones entre las grandes potencias y las urgentes tomas de posición al respecto. La Gran Guerra (1914-1918) acabó con una forma de vida, basada en las certezas y el optimismo en torno de los avances

tecnológicos entendidos como progreso. La caída del Imperio Austro-Húngaro dio paso a otro mundo, el de una modernidad marcada por signos contrarios: el pesimismo y el riesgo permanente de la destrucción, así como el ascenso de nuevas ideologías liberadoras del hombre, como el marxismo, que entran en colisión directa con las fuerzas del capitalismo y el imperialismo, que a la sazón habían expoliado continentes enteros. Y esas fuerzas antitéticas, paradójicamente, serán la base no de una auténtica redención, sino de gobiernos totalitarios de izquierda que convertirán a sus territorios en cárceles y a sus ciudadanos en prisioneros (otras formas de expoliación, esta vez, de las conciencias).

*Trilce* posicionó a su autor junto a un grupo de artistas de diversas latitudes que, en el mismo año o casi inmediatamente, produjeron una *revolución copernicana* en el lenguaje y las estructuras discursivas. Así mismo, en cuanto a su recepción, el texto se había convertido en un artefacto: una suerte de máquina textual, de acuerdo con lo que Charles Baudelaire<sup>3</sup> postulaba desde mediados del siglo XIX. El autor de *Las flores del mal* (1857) —libro canónico con el cual se inicia el recorrido intenso de la modernidad que decantará en la vanguardia de los inicios del siglo XX— defendía el protagonismo de los significantes (la forma), la especialización del artista, el antididactismo y, sobre todo, el carácter *hermético* del poema o de la obra artística: esta cautivará y hechizará no porque se vincule con un referente concreto o identificable en el mundo, sino por lo que “es como tal”, un dominio verbal, al margen de cualquier marca de *comprensibilidad*<sup>4</sup>. Todo ello encuentra su gran culminación en 1922 (Vallejo, 2016, introducción de Chueca, pp. 12-13):

En el mismo año en que apareció *Trilce* (1922), se publicaron otras cumbres de la literatura vanguardista como *La tierra baldía* de T. S. Eliot y *Ulises* de James Joyce; Rainer María Rilke escribía el final de las *Elegías de Duino* y Ezra Pound terminaba una parte de los *Cantos*. Ese año también se celebró la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo, evento clave de la vanguardia brasileña, y el argentino Oliverio Girondo publicó sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Sin duda un *annus mirabilis*, como lo ha llamado Jorge Schwarz.

- 
- 3 A pesar de que Baudelaire no lo usó necesariamente en un sentido positivo (Aguilar, 2002), el término *vanguardia* fue imponiéndose gracias a él y a Verlaine desde la segunda mitad del siglo XIX: “Las relaciones a partir de las cuales se define una vanguardia son variables pero no vacías. En primer lugar, es necesario un campo literario artístico relativamente constituido y separado de otras actividades sociales. En segundo lugar, deben producirse intensos cambios tecnológicos y urbanos que transformen los modos de percepción y circulación y que pongan en crisis los medios tradicionales del arte. Finalmente, en el dominio específico de lo artístico, las prácticas vanguardistas implican siempre un cuestionamiento del estatuto de la obra de arte porque es su legitimidad como forma tradicional y convencional la que está en juego (p. 232).
- 4 Nos basamos, para esta última caracterización, en las formulaciones del gran estudioso germánico Hugo Friedrich (1904-1978) en su clásico *Estructura de la lírica moderna*, publicado en 1956 y que, desde entonces, ha guiado la comprensión de las vanguardias y la particular construcción de sus discursos estéticos. Las anteriores son propuestas por el académico y crítico peruano Camilo Fernández Cozman. Véase al respecto <https://camilofernande.blogspot.com/2007/01/siete-caracteristicas-de-la-poesa.html>

Todos los estudiosos de la obra de Vallejo parecen coincidir en el mismo punto: *Trilce* implica una cancelación de usos escriturales —y de sensibilidades, como remarca Mariátegui— y una emergencia fundacional que supera ampliamente los propios términos de la vanguardia, a la que el libro se adscribía de acuerdo con el campo literario y estético en el cual surgió. Y es que no se trata de un simple eco o calco de lo que está ocurriendo en Europa —luego de la Gran Guerra y de la devastadora epidemia de gripe española que en un solo año mató a millones de personas— con los diversos movimientos derivados de la eclosión de lo moderno que, como afirmaba Octavio Paz (1974) seguían una “tradición de la ruptura” sin mayor fundamento crítico.

Si líneas arriba se afirmaba que las obras artísticas pertenecen a campos culturales o literarios específicos que, a su vez, se relacionan y determinan por esa inserción —pues no surgen fuera de ellos a la manera de *mutaciones* ajenas a la historicidad—, *Trilce* jamás evade su genealogía. En cada tramo están presentes sus filiaciones y nutrientes, que se remontan al proceso señalado por Paz. Y estas no proceden exclusivamente de las vanguardias europeas; ello implicaría reducir la obra a mera réplica sin mayor originalidad. El espíritu *trílrico* responde a afinidades electivas diversas, pero no tributarias directas de un puro afán de transgresión nutrido por lo que acontece en las metrópolis. Es, en realidad, un genuino producto de las circunstancias por las que atraviesa la cultura peruana en ese instante: un claro aire de cambio alimentado por el escenario regional en el que Vallejo se forma y modela sus inquietudes, bastante heterogéneas y enfrentadas a la élite limeña.

El poeta, antes de su traslado a la capital, es actor de la intensa vida intelectual por la que atravesaba el norte del Perú y, en especial, Trujillo. Es una notable generación de artistas, pensadores y escritores: Antenor Orrego (1892-1960), Alcides Spelucín (1897-1976), Macedonio de La Torre (1893-1981), a los que se suma el futuro político Víctor R. Haya de la Torre (1895-1979). Las conexiones con las ideas de transformación son intensas y sólidas; están plenamente actualizados con lo que se gesta en América Latina y en Europa, a través de las revistas y libros que llegan del extranjero. Leen y reflexionan sobre toda la producción foránea, sin perder la identidad de la patria chica, en la cual también se sumergen para crear sus propios lenguajes poético-estéticos.

Son innegablemente locales, afianzados en las raíces históricas de una región y una cultura y, al mismo tiempo, sin negaciones o renunciaciones, se reclaman cosmopolitas, dialogantes y atentos a lo contemporáneo, a diferencia de los mohines y reticencias de los capitalinos. En ese ambiente de ebullición, en la encrucijada entre el sentido de identidad provinciana —respecto a una Lima que aún vive entre efluvios de rancio espíritu castizo, de ese “colonialismo supérstite” del que habló el amauta— y la apertura a las transformaciones respecto de las corrientes principales empieza a construirse el cerco a la Ciudad de los Reyes con armas más sencillas pero muy efectivas: las palabras cuestionadoras. La vanguardia, en consecuencia, llega a consolidarse en el Perú a través de la influencia y la contribución de regiones alejadas del control ejercido sobre la creación

por la dominante Lima, en permanente tensión con la *otredad* representada por los agentes del país profundo.

Se produce una situación sorprendente —aunque no exclusiva— desde el punto de vista estético y en el plano de las ideas de avanzada que Manuel González Prada (1842-1918) —el padre moral e ideológico de esa generación— había inaugurado desde el siglo anterior: son los movimientos o autores nacidos en provincias quienes encarnan con mayor vuelo el espíritu del cambio. Ellos se desplazan entre el refinamiento conceptual y el talante explosivo de su generación. En la capital, son creadores nacidos en el mal llamado “interior” los grandes impulsores: un claro ejemplo —entre muchos— es el iqueño Abraham Valdelomar (1888-1919), fundador del grupo “Colónida” y figura esencial en la clausura de los últimos efluvios románticos y modernistas de la primera hora. Este escritor total, de tanta influencia en el ascenso de otras sensibilidades, logra amalgamar en torno de su carisma y personalidad a un grupo de emigrados, entre los que figura el mismo Vallejo, quien ya trae consigo toda la cosecha del grupo “Norte” y sus vasos comunicantes.

Otra figura paralela a Vallejo que no debe omitirse, dado su carácter icónico y representativo, es Alberto Hidalgo (1897-1967), un arequipeño capaz de crear su propio sistema poético, egocéntrico en grado sumo, al que denominó *simplismo*. Destacó no solo con su desafiante —y a veces desigual— escritura en distintos terrenos literarios (poesía, narrativa y teatro), sino en el arte de la diatriba —ese género que hace del insulto y el ataque frontal al adversario una nueva forma de arte—. Instalado en Lima, pronto vivirá un segundo trasplante, que lo llevará, siempre dueño de un carácter excéntrico y megalómano, a Buenos Aires, ciudad en la que se instalará hasta su muerte. Muy próximo a Borges y otros grandes actores de las letras argentinas de la década de 1920 y 1930, se irá distanciando de sus amigos de juventud para convertirse luego en un autor de culto. El sur del Perú tiene en Hidalgo a una de sus grandes figuras, junto a César Atahualpa Rodríguez (1889-1972) y Alberro Guillén (1897-1935).

Ambos animaron con intensidad al grupo prevanguardista “Aquelarre”, uno de los más activos y de gran relevancia en las letras arequipeñas. Iniciaron una tradición que se ha mantenido hasta nuestros días. Ello es otra prueba palpable de lo que implicaba la escena regional en aquellos días: un territorio que superaba con creces a la hegemónica capital en el afán de renovación artística y puesta en tela de juicio del rol que le compete a la obra de arte.

Ricardo González Vigil (1999) permite ampliar el marco temporal del acontecimiento tríclico con su siempre lúcida y completa línea de investigación sobre el desarrollo de la literatura peruana. Atento al protagonismo de cada una de estas piezas forjadoras de *lo nuevo*, realiza un balance notable de la vanguardia y su punto de encuentro con el indigenismo, que hacia la década de 1920 se había transformado en un complejo núcleo creador en otra zona del país, también enfrentada secularmente a la asfixiante hegemonía de



Lima. Los artistas del sur andino demostraron, como los arequipeños reunidos en torno de "Aquelarre" o los trujillanos de "Norte", que los motores del viaje hacia la modernidad no pasaban por la centralista capital de la república, donde enclaves como Colónida, hasta la muerte de Valdelomar, o *Amauta*, la revista dirigida por José Carlos Mariátegui —otro provinciano, nacido en Moquegua y por hechos azarosos trasladado a Lima— esgrimían las banderas de avanzada o "puesta al día". Cada región contaba con sus propias conexiones y vínculos, los mismos que servirían para un intercambio provechoso.

Al respecto de una vanguardia de cuño nacional, Ricardo González Vigil sostiene lo siguiente:

(...) entre 1926 y 1930 el vanguardismo dominó nuestra poesía, teniendo como principal propulsor a José Carlos Mariátegui y su revista *Amauta*, y como la única escuela de articulación apreciable al indigenismo (adoptaba las técnicas estridentistas, creacionistas, ultraístas y surrealistas, coincidiendo con ciertos factores expresionistas, para retratar al mundo andino: afirmación de nuestras raíces indígenas, capaces de insertarse con personalidad creadora en la cultura contemporánea) forjado por los hermanos Arturo (Gamaliel Churata) y Alejandro Peralta. Como ha observado certeramente Luis Monguió, nuestro vanguardismo no respetó ortodoxamente sus fuentes europeas ni implantó en el Perú una filial peruana de un ismo internacional. (1999, p. 31)

Los asertos de González Vigil corroboran la propuesta del inicio. El marco regional es el gran catalizador de la vanguardia peruana, de acentos propios, con su propio camino de contestación de las prácticas literarias. Se ha generado, sin necesidad de que la hegemonía cultural limeña constituya una fuerza significativa, un proceso con identidad propia, de rasgos inéditos tanto en el norte del país, donde convergieron todas las inquietudes que, nacidas en el ámbito del posmodernismo, sentaron las bases de lo que ocurriría más tarde, hacia fines de la década de 1920. Será finalmente el sur andino, como corolario de lo que *Trilce* desencadenaría, el responsable de fusionar las búsquedas primigenias del indigenismo, surgido a fines del siglo XIX —que, en su momento, también atravesó por los influjos modernistas— con los afanes de renovación. Estos cauces de impronta continental hicieron factible, de modo análogo a lo que sucedió con el grupo "Norte", un diálogo constante con los principales ejes de producción cultural sin mediación capitalina.

La dinámica de colectivos de gran actividad en Cusco y, especialmente, en Puno, como el grupo "Orkopata" y su medio principal, el boletín *Titikaka*, hizo de la cosmovisión andina, que sobrevivió al proceso de conquista europea del siglo XVI, una poderosa fuente de integración sin límites. Los hermanos Peralta (Arturo y Alejandro) animaron una vanguardia firmemente afianzada en sus raíces y en la posibilidad inmensa otorgada por el bagaje ancestral, con su rico imaginario y espiritualidad, capaz de establecer una relación paritaria con las experiencias europeas. De este modo, quedó ampliamente demostrado que

ser cosmopolita o moderno no significaba allanarse a las influencias procedentes de otras latitudes en crisis —como la Europa de entreguerras—, sino que los rasgos identitarios de estas latitudes, consideradas “periféricas”, bien podían entrecruzarse con las marcas occidentales, estableciendo así los cimientos de una *hibridez* o *hibridación* que ha sabido prolongarse hasta nuestros días en la literatura y en otras expresiones.

Así, el camino abierto por Vallejo y *Trilce*, en 1922, se extenderá aún 35 años, cuando se publique, en 1957, *El pez de oro*<sup>5</sup> de Gamaliel Churata, obra inclasificable que personifica una vanguardia rediviva —o que quizás nunca se fue— con su propuesta discursiva múltiple afincada en la asimilación del surrealismo y los ecos de una forma de pensamiento no occidental resistente a su desaparición. Pero esa ya es otra aventura.

## REFERENCIAS

- Aguilar, G. (2002). Vanguardias. En Altamirano, C. (Dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 231-235). Paidós.
- Bosshard, M. T. (2014). *Churata y la vanguardia andina*. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar; Latinoamericana Editores.
- Churata, G. (2012). *El pez de oro* (H. Usandizaga, Ed.). Cátedra. (Obra original publicada en 1957).
- Fernández Cozman, C. (2014). *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo*. Universidad Ricardo Palma; Editorial Cátedra Vallejo.
- Friedrich, H. (1974). *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días*. Seix Barral.
- González Vigil, R. (Ed.). (1999). *Poesía peruana. Siglo xx* (Tomo I). Ediciones Copé.
- Mariátegui, J. C. (1978). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Amauta. (Obra original publicada en 1928).
- Paz, O. (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral.
- Vallejo, C. (2012). *Poesía completa* (R. González Vigil, Ed.). Ediciones Copé.
- Vallejo, C. (con Chueca, L. F.). (2016). *Trilce*. Universidad César Vallejo.

5 Para un aproximación detallada a esta obra esencial de la literatura peruana, se recomienda la lectura de *Churata y la vanguardia andina* (2014) de Marco Thomas Bosshard. Es sin duda uno de los trabajos más completos que se han escrito sobre este texto híbrido y experimental, rebelde a toda descripción genérica. También, por supuesto, la edición de la estudiosa Helena Usandizaga publicada por Cátedra en 2012.