

**NARRATIVAS CONTAMINADAS**  
**TRES NOVELAS LATINOAMERICANAS:**  
**EL TUNGSTENO, PARQUE INDUSTRIAL Y CUBAGUA**

by

**Alejandro Bruzual**

Licenciado en Letras, Universidad Central de Venezuela, 1993

Master of Arts, University of Pittsburgh, 2003

Submitted to the Graduate Faculty of  
Hispanic Languages and Literature in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2006

UNIVERSITY OF PITTSBURGH

Department of Hispanic Languages and Literatures

This dissertation was presented

by

Alejandro Bruzual

It was defended on

November 29, 2006

and approved by

Bobby Chamberlain, Associate Professor, Hispanic Languages & Literatures

Alejandro de la Fuente, Associate Professor, Department of History

Dissertation Advisors: Gerald Martin, Andrew Mellon Professor,  
and John Beverley, Department Chair, Hispanic Languages & Literatures

Copyright © by Alejandro Bruzual

2006

**NARRATIVAS CONTAMINADAS**  
**TRES NOVELAS LATINOAMERICANAS:**  
**EL TUNGSTENO, PARQUE INDUSTRIAL Y CUBAGUA**

Alejandro Bruzual, PhD

University of Pittsburgh, 2006

This thesis examines the Latin American avant-garde movements of the 1920s and 1930s not through the usual focus, poetry, but through narrative fiction. I am working here with three 1930's novels that portray profound ideological concerns that had not often been considered in earlier Latin American avant-garde narratives. El tungsteno, by Peruvian César Vallejo, is a mining novel that includes indigenous issues. Parque industrial, by Brazilian Patrícia Galvao, is a gender-based novel with urban and proletarian themes. And Cubagua, by the Venezuelan Enrique Bernardo Núñez, is an historical novel, confronting the trauma of neo/colonization with the beginning of the populist modernization project.

The beginning of the 1930s provides an important perspective from which to focus on the literary development of the continent. This is because it was not only a powerful world-changing moment but also, as I argue, an opportunity for a rupture within the institutions of literature. After the world political, social, and economic crises of 1928-1929, the Latin American avant-garde had to search for other ideological and aesthetic tactics to participate in the debates about national configurations in the international context, that reflect the emerge of definitive new social forces.

My proposal is to explore the literary tensions of these Latin-American narratives, suggesting that it is possible to identify in them concerns such as the influences of mass movements within “peripheral” societies. I argue that despite their different responses to the literary-historical conjuncture, each of the texts chosen exhibited conflictive components which I call “contaminatory”: that is to say, an unstable (even contradictory) mixture of political as well as literary elements from very different origins.

One of the means of accomplishing this, after a review and critique of some key avant-garde concepts, is through an analysis of the relationship between Vallejo’s cultural essays (including his USSR travel books) and El tungsteno. Then, in the case of Parque industrial, I evaluate the links with other Brazilian works and “female voices” of the time. Finally, I assess the relationships between Cubagua and some of his historical works, before summing up the different “contaminatory” strategies of the era in my conclusion.

## ÍNDICE

<b>PREFACIO.....</b>	<b>IX</b>
<b>INTRODUCCIÓN: RESPUESTAS CONTAMINADAS.....</b>	<b>1</b>
<b>1.0 VANGUARDIAS Y FUERZAS SOCIALES.....</b>	<b>18</b>
<b>1.1 RETOMANDO EL CAMINO .....</b>	<b>18</b>
<b>1.2 REAFINANDO CONCEPTOS: CONTINENTALIDAD, CONSTITUCIÓN SOCIAL Y MARCO CRONOLÓGICO .....</b>	<b>27</b>
<b>1.3 RAMA Y LAS DOS VANGUARDIAS LATINOAMERICANAS.....</b>	<b>47</b>
<b>1.4 EL ARTISTA PLENO DE LAS VANGUARDIAS CONTRA LA VANGUARDIA .....</b>	<b>54</b>
<b>1.5 VANGUARDIAS NARRATIVAS: NACIÓN Y CONTAMINACIÓN .....</b>	<b>64</b>
<b>2.0 EL TUNGSTENO: VIOLENCIA, VIOLACIÓN Y AIRES DE TEMPESTAD.....</b>	<b>73</b>
<b>2.1 VANGUARDIA Y SITUACIÓN SOCIAL EN PERÚ .....</b>	<b>75</b>
<b>2.2 LA DIALÉCTICA DEL VASO DE AGUA.....</b>	<b>84</b>
<b>2.3 “RAZA: MIXTA... PROFESIÓN: LAS LETRAS... SEÑALES PARTICULARES: NINGUNA” .....</b>	<b>108</b>
<b>3.0 PARQUE INDUSTRIAL: DISPUTA SOCIAL Y CUERPO FRAGMENTADO .....</b>	<b>157</b>
<b>3.1 VANGUARDIA Y SITUACIÓN SOCIAL EN BRASIL .....</b>	<b>158</b>
<b>3.2 LA FRAGMENTACIÓN DE LO COLECTIVO O CÓMO SE HACE PARA QUE SIGA SIENDO UNO .....</b>	<b>176</b>
<b>3.3 DE LA FEMINIDAD MODERNISTA A LA MILITANCIA PROLETARIA.. .....</b>	<b>198</b>

<b>4.0</b>	<b>CUBAGUA: IMPLOSIÓN DE LOS ORÍGENES Y EL FÓRCEPS</b>	
	<b>OXIDADO DE LA HISTORIA .....</b>	<b>214</b>
<b>4.1</b>	<b>VANGUARDIA Y SITUACIÓN SOCIAL EN VENEZUELA .....</b>	<b>215</b>
<b>4.2</b>	<b>EL SECRETO DEL NEOCOLONIALISMO EN UNA TIERRA</b>	
	<b>LLAMADA CUBAGUA .....</b>	<b>231</b>
<b>4.3</b>	<b>EL FÓRCEPS DEL DOCTOR ALMOZAS .....</b>	<b>248</b>
<b>5.0</b>	<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>278</b>
	<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>291</b>

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. <i>Pagu</i> , finales de los años veinte .....	202
Figura 2. Patrícia Galvão a su salida de la cárcel, 1940 .....	204

## PREFACIO

*El camino ha terminado,  
el viaje comienza.*

Lukács

En un lugar no muy lejano del origen de esta tesis hay una cierta pasión por las causas a contracorriente. De allí proviene el deseo de trabajar con obras no canonizadas, no porque nos interese en particular el problema del canon –a no ser como sospecha–, sino por la aspiración crítica de contribuir con la historia de lo no historiado, en un espíritu y en un convencimiento benjaminianos. Por otra parte, y sólo en parte paradójico, trabajar con obras así ofrece la oportunidad de desarrollar una crítica que se ubique fuera de las fuerzas acomodatorias y acomodaticias de la historiografía tradicional, como crítica a la crítica que la construye. Además, como será bastante claro, intentar demostrar la intuición de que todavía se puede reivindicar una relación poderosa, vigente y necesaria, entre arte y política.

Vamos a estudiar, entonces, tres novelas latinoamericanas de principios de los años treinta, tomando como punto de vista el final de las vanguardias históricas, coincidiendo y en buena medida siendo consecuencia de la crisis mundial de 1928-1929. Nuestro corpus, específicamente narrativo y complejamente político, nos aleja de las dinámicas de las vanguardias “activistas” y de sus publicaciones, y nos obliga a desviarnos del terreno de la poesía, que ha sido el preferentemente estudiado en el período. Quizás esto muestre desde aquí, no una reducción, sino un reto con atractivo suficiente para intentarlo.

Expresamos nuestro agradecimiento, que no por ser de rigor es menos sincero, a Gerald Martin, por su constante entusiasmo en el destino de esta investigación, su ayuda en la escogencia de los textos y por las sugerencias hechas sobre los diversos borradores, así como a John Beverley, cuyo apoyo y opinión certera a lo largo del camino han sido siempre valiosos. A Bobby Chamberlain, con quien realicé la traducción de Parque industrial, pues sin su sabiduría sobre la lengua y la cultura brasileña hubiera sido sencillamente imposible. A Alejandro de la Fuente, por haber aceptado participar generosamente en el comité evaluador, y a Juan Antonio Hernández por sus comentarios, en particular sobre el capítulo de Cubagua. Y si todavía en este siglo de precoces violencias fueran pertinentes las dedicatorias, una que sirva para compensar el tiempo *restado* a mi niña, Laura, y a mi compañera, Beatriz, quien también leyó y comentó el texto.

## INTRODUCCIÓN: RESPUESTAS CONTAMINADAS

*Existen preguntas sin respuestas,  
que son el espíritu de la ciencia y el sentido común hecho inquietud.  
Existen respuestas sin preguntas,  
que son el espíritu del arte y la conciencia dialéctica de las cosas.*

Vallejo. “Contra el secreto profesional”

Contaminar:  
*Alterar, dañar alguna sustancia  
o sus efectos la pureza o el estado de alguna cosa.  
Pervertir, corromper la fe o las costumbres.  
Dicho de la ley de Dios, profanarla, quebrantarla.*

DRAE

Revisaremos las vanguardias a través de los tópicos de continentalidad-internacionalismo, constitución política y contestataria, percepción de ruptura y rebelión social, para acercarnos y entender tres obras que, si bien no son producto de las propuestas programáticas de la territorialización vanguardista, insurgen de ellas o en referencia a ellas, inscritas en su mismo marco temporal y político, para darles desde allí sentido y diferencia. Ellas son El tungsteno, de César Vallejo, novela minera que se desarrolla en la sierra peruana, tocando algunos tópicos propios de lo que se ha llamado novela indigenista. Parque industrial, de Patrícia Galvão, novela proletaria que se desarrolla en los barrios obreros de São Paulo, y cuyo enfoque es particularmente femenino. Y Cubagua, de Enrique Bernardo Núñez, leída como novela histórica, pero que desarrolla en paralelo una compleja trama que paraleliza los momentos

primeros de la colonización española en Venezuela, con los inicios de la explotación neocolonial petrolera.<sup>1</sup>

Utilizamos la categoría de *narrativas contaminadas* pensando que estas obras son producto de cruces inestables, no sólo de diversas fuentes literarias, sino también de ámbitos que exceden lo literario, creyendo ver en esta actitud un reflejo de la presión de nuevas fuerzas sociales que, en su momento, desestabilizaban también el concepto heredado de arte. El término “contaminación” comenzó a ser utilizado, de manera similar pero sólo de pasada, por algunos críticos de los que trataremos con mayor cuidado en nuestro primer capítulo, en variados y no siempre coincidentes casos, en particular Osorio, quien entiende como “contaminación recíproca” un punto intermedio entre mundonovismo y vanguardias (La formación de la vanguardia 71). Achugar, por su parte, lo utiliza para definir la coexistencia en la narrativa vanguardista de otras propuestas “anteriores y compartidas, es decir, autores cuya escritura no dejaba de acusar recibo de las otras prácticas narrativas o poéticas que se realizaban en el mismo tiempo” (15). Habría que agregar de entrada, que la contaminación puede ser visto como un proceso interior a las vanguardias, que se acerca de manera radicalizada a la idea de antropofagia usada por los brasileños. Cerrando el círculo, y como veremos más adelante, podríamos decir que la contaminación es en sí misma un procedimiento vanguardista que apunta a la ruptura de las vanguardias, con lo que llegamos a la idea de vanguardistas antivanguardistas, como Vallejo, que tanto nos concierne, claramente presentes desde mediados de los años veinte.

---

<sup>1</sup> Creemos que fue Beverley el primero en sugerir que se estudiara El tungsteno desde las vanguardias, en 1988, siendo desde este punto de vista, precisamente, la obras más conflictiva de las que trataremos. Mientras que, por el contrario, Parque industrial pone en evidencia el origen modernista (brasileño) en su lenguaje y su estructura formal, pero con resistencias debido a su contaminación panfletaria. Cubagua, finalmente, es reconocida de manera casi unánime como una obra vanguardista de compleja elaboración estética, y muestra elementos, quizás modernistas, que la exceden.

Analizada a principios de la nueva década del treinta, la contaminación cobra un carácter específicamente ideológico. Así, el problema no es sólo historiográfico –la incapacidad de establecer una periodización capaz de incluir y abarcar una producción artística en particular compleja–, sino algo que también puede ser visto como característico y constitutivo de la cultura latinoamericana, y quizás de su propio ordenamiento histórico. Es lo que Schulman advierte como la diferencia fundamental con las literaturas centrales, al ser las latinoamericanas “una mezcla, una superposición de estilos cronológicamente dispares, en construcciones de componentes extraños para el lector europeo: y en esas construcciones *sui generis* se patentiza la contradicción de la marcha recta y estrecha de la cronología literaria vislumbrada por Paz y otros” (32). Sin embargo, como veremos en el estudio individual de las novelas propuestas, la contaminación apela más a una libertad irreverente, inaceptable para la pureza nostálgica de las categorías. Por eso, si la contaminación está inscrita en una tendencia natural del continente, por los rasgos distintivos de su historia colonial, muestra a principios de los treinta su faz de resistencia. Entonces, contaminación no es una limitante inconsciente, involuntaria, o un mero “afán de novedad” de autores o de las mismas obras, sino una práctica política y desestabilizadora.

Nuestras novelas fueron escritas en medio de la crisis de los centros industriales referenciales, primera verdadera crisis imperial que aflora o se manifiesta con el crack norteamericano del 28, y que coincide con la fascitización europea, con la estalinización definitiva de la revolución rusa y con golpes militares en buena parte de los países de Latinoamérica. Todo esto puede ser visto como una doble posibilidad, en cuanto a los cambios que podían anunciar los problemas socioeconómico del capitalismo, pero a la vez, el triunfo de los sectores más conservadores y reaccionarios sobre las ilusiones de cambios posibles o

reacomodos sociales de los grupos mayoritarios, en particular, las esperanzas cifradas alrededor de la Revolución rusa y el final de la I Guerra Mundial. De allí, también una tensión que se muestra en nuestras novelas entre un carácter negador y pesimista de la situación que describen, y el superficial y aparentemente esperanzador que las recorre, y que anuncia un más allá de sus tramas.

Entonces, desde el punto de vista literario-cronológico de cuando se producen, el comienzo de los años treinta, es una atalaya privilegiada para evaluar la capacidad de respuesta de obras artísticas (pues se proponen también como tales), reaccionando ante el final de las aspiraciones democráticas de la década anterior, y que van a concluir, como ahora sabemos, los procesos políticos que les había dado origen y que, en la mayoría de los casos, habían tenido una lenta evolución desde principios de siglo. O sea, que nuestras novelas se pueden ver cómo intentos de armar rearticulaciones políticas de esfuerzos desestabilizadores anteriores, en particular de las mismas vanguardias –y, como tales, vanguardias anómalas–, que ya eran precarios. Y precarios, además, porque, en su persistencia, estos esfuerzos eran entendidos por muchos vanguardistas (el caso Vallejo, pero no es el único) como cómplices de fuerzas más bien conservadoras o ya bien, claramente, reaccionarias. Es decir, hay que preguntarse cómo funcionan estas narraciones contaminadas en cuanto productos estéticos que eclosionan los géneros de manera diversa a las narrativas propias de vanguardia, pero partiendo de ellas. Obras que de algún modo van en contra de sí mismas, en cuanto no respetan ni siquiera sus propios códigos de realización, y de allí su irreproducibilidad anticanónica. Incluso, obras solitarias en el conjunto de los trabajos de sus autores, con no pocas notas de desencanto de la literatura y del mundo. Quizás, estas virtudes negadoras y creativas al mismo tiempo se opongan también al giro fascista de una historia que desvirtuaba las exigencias populares más radicales, enturbiando la

exaltada libertad anterior (creativa, social, política, sexual, etc.), resistiendo, temprano y de manera peculiar, al camino que llevaría a la Guerra Civil Española y, de allí, a la II Guerra Mundial, en un continuo bélico de casi diez años.

Así, las narrativas contaminadas se afianzan más en conflictos que en conciliaciones, como posibilidad de expresar el contexto de crisis que las produce (sin que tengamos que calificarlas a ellas mismas como expresiones *de crisis*). Y pudiera intuirse que la contaminación, también, muestra un carácter reactivo ante el campo literario y sus complicidades, y una táctica contrahegemónica que, en algún sentido, la identifica dentro del marco político que definiremos como hecho estructurante y constituyente de las vanguardias. Es así como estas narrativas son, precisamente, punto final, eclosión definitiva, contradicción última.

Por otra parte, las narrativas contaminadas pueden ser vistas como señales de los intentos de apropiación del ejercicio artístico por parte de los grupos en ascenso. Se rechaza, así, la posición de ceder definitivamente la posible construcción de imaginarios políticos y humanos a través del arte a fuerzas estabilizadoras, bajo la pretensión de acceder a instrumentos críticos de una supuesta mayor exactitud y fidelidad (las de las ciencias sociales y la filosofía, por ejemplo), de eficiencias otras, pero que jamás serán capaces de sustituir el arte en su complejidad. Así, la contaminación refuerza la idea de la posibilidad de un arte comprometido, en cuanto posibilidad estética que puede ser instrumentalizada por sectores distintos de los dominantes, sentimiento que pone en movimiento una solidaridad vital que se cruza con la aspiración prometéica de la creación.

Esto nos hace apartarnos de la tendencia crítica que estudia la narrativa de estos años –a diferencia de la poesía– como prefiguración de obras mayores y movimientos posteriores (mejor

inscritos en los mercados internacionales).<sup>2</sup> Por el contrario, nosotros queremos verla como producto, como consecuencia, como dialéctica, en el ámbito propio de la prosa, de lo que venía sucediendo y sucede a su alrededor, y no de lo que está por suceder. Pues si toda obra que se inscribe en un campo determinado confronta un diálogo de anticipaciones, afirmaciones o negaciones, esto no tiene porqué ir en detrimento de la valoración de sus cualidades intrínsecas, de su posibilidad de significancia y de la potencialidad que toda obra de arte contiene. Y allí otra debilidad en la crítica de las vanguardias continentales que persiste, al no haber sido consideradas como realizaciones plenas de sus momentos, portadoras de un sentido inherente a su tiempo de producción, sino como “formas inacabadas, embrionarias y adolescentes” (Osorio, Manifiestos XXII).

Nos referiremos aquí a obras de intenciones descolonizadoras y, en buena medida, con pretensiones concientizadoras o propiamente militantes. En realidad, se ofrecen ellas mismas como redefinición del rol artístico, pero no presumen la totalidad de los hechos políticos, ni ofrecen respuestas definitivas a los problemas planteados, sino que son intentos de estrechar las posiciones vitales de sus autores y los significados posibles de sus obras. Una vez más en la historia latinoamericana (pensemos en El Facundo), representan un momento de fuerte relocalización de lo político en la escritura literaria. Creemos que para nuestros tres autores, en ningún momento, la literatura haya sido una fuerza compensatoria de lo que en el ámbito de la práctica política se podía o no alcanzar. Pero sí, una posibilidad de definición de inquietudes que no tanto la vanguardia, sino la visión que da la historiografía de ella, habría abordado de manera insatisfactoria, dada la gravedad de los hechos que se avecinaban.

---

<sup>2</sup> Es una suerte de “secretas genealogías” –el término es de Schulman (33), quien revisa la relación inversa, de la vanguardia con el modernismo– con “trabajos más maduros”, en particular del boom y postboom, con lo que se menosprecia, así, su condición de obras realizadas.

Hasta ahora, luego de más de setenta años de producidos, los tres textos que tratamos han sido analizados de manera parcial y sesgada. De aquí que partimos del diagnóstico de su exclusión canónica (continental, nacional e, incluso, personal, como en el caso de Vallejo), para emprender nuestro estudios, y comparar algunos aspectos de las novelas con obras coetáneas de suerte crítica diversa.<sup>3</sup> Tenemos la intuición de que, muy probablemente, haya sido su contaminación una de las razones más fuertes para la pobreza del análisis de estas novelas, entendiendo que su lectura complica el ordenamiento historiográfico –saber tan vinculado a las ideologías triunfantes, que borra las obras que no pasan bajo su manto totalizador–.<sup>4</sup> Sin embargo, si bien son fundamentalmente productos literarios (de un momento determinado y específico), sus complejidades diversas o, precisamente, sus contaminaciones, como veremos, pueden ser leídas como proyectos históricos que no alcanzaron realización en su momento, y que, por tanto, pueden ser tomadas como “respuestas a preguntas no formuladas”, tal y como proponía Vallejo en el pensamiento que utilizamos como epígrafe de este apartado (Contra el secreto profesional en Ensayos y reportajes 483). El reto nuestro, entonces, es un intento de darle forma a esas interrogantes. Sin embargo, el problema es que las narrativas contaminadas apuntan a una conflictividad entre obras e historiografía, que dificulta su análisis desde lo literario, en cuanto a la incapacidad de ésta de abarcarlas y catalogarlas por sus inestabilidades, sus posiciones-borde entre sistemas, sus estéticas eclécticas, sus formas y géneros atípicos, sus mezclas indistintas de recursos no literarios, tanto como por una voluntad política evidente de apelar a otros grupos sociales no hegemónicos, excesos todos que parecen caracterizarlas, pero no dominarlas, complicando los parámetros clasificadores.

---

<sup>3</sup> Ejemplo de ello, sin duda sorprendente, es el último libro de Raymond Williams (2003), donde reflexiona sobre la toda narrativa continental del siglo XX, pero no menciona, siquiera una vez, los tres libros aquí estudiados.

<sup>4</sup> La historiografía estaría actuando ante estas obras, como la nación frente al reclamo de sujetos históricos no hegemónicos: intentando borrarlos.

Entonces, si la idea de contaminación sólo puede postularse desde relación a una supuesta pureza narrativa o literaria que le sirve de opuesto, sea formal y autónoma, autorreferencial o meramente de estadios historiográficos, desde la perspectiva de lo contaminado la narrativa canónica resulta sospechosa y desproblematizada. Por ello, no aspiramos a la incorporación de estas tres novelas a la historia reconocida de la literatura continental, ni a abrir para ellas un espacio coherente en una historia de la literatura que pudiera incluirlas sin trauma (la etapa o línea de las narrativas contaminadas), sino precisamente insinuar con ellas las carencias de los procesos críticos.<sup>5</sup> Si surgen del marco de posibilidades abierto por las vanguardias, parecieran modular sus propias limitantes, su propia crisis, en las que el modelo referencial, social-modernizador, económico y artístico, llegaba a un punto de desestabilización tal, que no era capaz de plantear un nuevo horizonte con claridad. De esta manera, lo que subyace en nuestro intento no es un cuestionamiento a la literatura en sí, sino a sus vínculos con las funciones de la historiografía, ordenadora del imaginario en un rol propiamente ideológico. La contaminación es el lugar de la ambigüedad, donde la escritura deshace los valores de reconocimiento de sí misma, de definición, y queda en el área de lo inapresable o despreciado, de lo incatalogable o ignorado, de lo inestable, de lo plural. Es por esto que lo contaminado se contrapone también a una historiografía ideal que sí las incluya, pues en muchos sentidos contaminación es anticanon,<sup>6</sup> antihistoriografía.

---

<sup>5</sup> Si bien, esto nos obligaría a profundizar una crítica de la crítica, de la historiografía y del canon, no lo hacemos aquí, pues nos llevaría por otro camino del que queremos recorrer. Simplemente, llamamos con insistencia la atención sobre la influencia que el conflicto inherente entre estas novelas e historiografía pueda haber tenido sobre su recepción.

<sup>6</sup> La idea a la que nos referimos con canon no es otra que la misma defendida por Bloom: una suerte de antología mínima fundamental de obras estéticamente superiores (y por tanto, reproducibles a través de influencias sobre las no canonizables), según el criterio “desinteresado” de varias generaciones de críticos literarios, que ha definido su autoridad en “nuestra” cultura (nos preguntamos: ¿cuál y de cuál occidente habla?). Nos cuesta aceptar, sin embargo, la [C]ándida escogencia del mejor de los mundos literarios que representa, por no repetir la ya repetida frase de Benjamin sobre cultura y barbarie. Procedemos, entonces, en sentido opuesto, a preguntarle a las obras que trabajaremos sobre potencialidades que no fueron o no han sido recogidas, aceptando que las tres apelaban, ellas

Queremos rescatar, además, los aspectos e intuiciones presentes en las tres novelas que abren espacios de pensamiento sobre la nación posible, que hablan frente al proyecto simbólico y simbolizante que entonces dominaba. Allí es donde se muestran las tensiones entre nación y Estado, pero al mismo tiempo, entre nación y globalidad. El problema de las relaciones entre política y literatura que abordaremos, entonces, no queda subsumido en aspectos representacionales, propiamente dichos, en cuanto a que no buscamos allí un *hablar por* los sectores menos favorecidos, aunque sean evidentes sus contenidos militantes, acordes con las luchas y el imaginario político del momento. Si en estas obras afloran elementos de representación de grupos sociales emergentes, muchas veces todavía precarios y marginales,<sup>7</sup> que comienzan a participar en sus sociedades, son reflejo de los procesos modernizadores en marcha, aunque siempre insatisfactorios en Latinoamérica. Es decir, en su conjunto, y como intentos atípicos de narrativización, demuestran el carácter no sólo homogéneo y lineal, sino reductivo de la nación que se proponía como herencia del siglo XIX, en cuanto cancelación de diferencias, dentro de un orden de violencia que se reproducía tanto en el marco interno como en el internacional, ya a finales de los veinte. De allí, la productividad múltiple que sus puntos de vista pueden ofrecer, aún como intentos impotentes para narrar la nación, en su carácter de urgencia, de trauma, de denuncia, de inconformidad, lo que surge de lo temático y de lo estructural de estas novelas, de sus anomalías formales, como una literalidad que se niega a sí misma.

---

mismas, a ser más que trabajos estéticos, para colocar la literatura como pensamiento activo y voluntad de participación en la sociedad que les dio origen.

<sup>7</sup> En este sentido, Bergquist, en su notable investigación, destaca la construcción de una “cultura” obrera ampliada en el marco de las naciones emergentes, basándose no sólo en la presencia de obreros industriales, sino también en los de la explotación primaria, base de las economías exportadoras. Es, entonces, una postulación de su influencia sobre la cultura nacional.

Si también pudiera verse la contaminación como un “festejo del caos” –advertencia que hace Cornejo Polar a su concepto de heterogeneidad–, habría que repetir que dicho esfuerzo apunta a señalar “que ahí están, dentro y fuera de nosotros mismos, otras formas alternativas existenciales, mucho más auténticas y dignas, pero que no valen nada, por supuesto, si individuos y pueblos no las podemos autogestionar en libertad, con justicia, y en un mundo que sea decorosa morada del hombre” (Escribir 23). La diferencia fundamental de nuestro concepto con el de Cornejo Polar, es que la contaminación no pretende explicar sistemas coexistentes, literaturas consistentes, lo que reposa, si bien en una complejidad mayor, en una posibilidad también historiográfica por su referente colectivo, y claramente entendible en la literatura peruana, desde donde se postulaba. Es decir, hablamos de obras específicas, y no de literaturas. Por otro lado, a diferencia del concepto de hibridez, la idea de contaminación no apunta a la idea de mediación (culto y popular, urbano y rural, moderno y tradicional, razas diversas, etc.) ni a la ampliación del marco de recepción en el sentido del mercado, sino a cruces inestables y resistentes, que no se transforman en algo estandarizable, sino, por el contrario, en algo irreproducible, hasta para sus mismos autores. Finalmente, frente al concepto de Rama de transculturación, potente para analizar los proyectos nacionales de los sesenta, en particular vinculados con una izquierda liberal propia de los autores el *boom*, la contaminación se muestra más problemática y confusa, en cuanto a que es incapaz de definir un vector de influencias y confluencias equivalente, para representar procesos de inconformidad mayores.

En todo caso, sin ánimo de contradecirnos y sólo para mediar con la crítica latinoamericana (también) canónica,<sup>8</sup> estas obras formarían parte, como subgrupo implosivo, de

---

<sup>8</sup> Aquí podemos señalar que tenemos ciertas inquietudes compartidas con la tesis de Fernando Arribas, sobre la novela militante en Latinoamérica, donde, incluso, trabaja Parque industrial. Habla de encuentros entre militancia y vanguardia (obvios en el libro de Galvão) y ve la exclusión como hecho ideológico (aunque lo totaliza y esencializa en términos a la vez militantes). Sin embargo, no compartimos muchos de sus énfasis, como el rescate canonizante,

un conglomerado mayor que ha sido calificado de diversos modos: *atípicos* los llama Jitrik y *outsiders*, Rama; Verani habla de Artl como *anómalo*; e incluso el novelista italiano Italo Calvino se refiere al uruguayo Felisberto Hernández entre los *irregulares* de la literatura, y así muchos más. Quizás con mayor eficiencia, más que en sentido diacrónico, habría que entender el concepto en su inscripción cronológica simultánea, en su carácter de respuesta al fenómeno socio-político continental de la post-crisis del 29, como alternativas equivalentes en un marco general de estudio. Los temas de la narración de la nación y el desmontaje del neocolonialismo, las tensiones con grupos desposeídos y la pobreza crónica, los enfrentamientos entre elementos de subalternidad y hegemonía, la presencia y protagonismo de grupos indígenas, el rol marcado de la mujer y la sexualidad, la propuesta de modernidades alternativas, todo permite ver las narrativas contaminadas que estudiaremos como obras estratégicamente situadas en una inscripción postcolonial.

En nuestro primer capítulo, analizaremos aspectos relativos a la constitución de las vanguardias, discutiendo algunos conceptos básicos, como un modo de revisar la discusión que se ha dado sobre la articulación política-arte en el período previo a nuestras novelas. Pero nos acercamos a ellas (a las vanguardias) no desde una posición contrafactual que prescriba lo que debió ser, sino intentando aceptar lo realizado como tal. Al mismo tiempo, destacaremos la presión de los grupos en ascenso<sup>9</sup> y de los sectores periféricos, formando, al fin y al cabo, parte

---

apelando a criterios estéticos y monumentalizadores, ni la pacificación que hace de la novela social y los lineamientos partidistas (comunista internacional) ni el interés por englobar como un todo vanguardista la novela social y las vanguardias como tales (aunque sí lo entendamos como copartícipes de una misma *lógica*, en tensión).<sup>9</sup> Videla afirma que ha habido una tendencia a considerar como “propio”, precisamente lo ligado al debate político: “Varios críticos han observado como rasgo caracterizador de nuestras literaturas –ya desde los orígenes– su ancillaridad, su tendencia a servir para fines que pertenecen al mundo de las ideas y de la acción política. La literatura en sus diversas manifestaciones genéricas se asocia así con las variadas facciones ideológicas y políticas y –desde el siglo XIX– canaliza inquietudes del socialismo y del anarquismo” (168). Mientras que Osorio, sin llevar a sus últimas consecuencias su razonamiento, advierte en las vanguardias hispanoamericanas: “[...] se hace necesario también no perder de vista las peculiaridades y diferencias que le dan una fisonomía propia dentro del conjunto,

de una discusión identitaria, de sentido nacionalista, que siempre estuvo presente en las vanguardias, en particular, las latinoamericanas. La literatura es vista aquí como campo de lucha y representación, al mismo tiempo, y no sólo como producción social.

Luego, abordaremos lecturas independientes de las tres novelas, y para ello repetiremos en cada uno de los tres capítulos el marco formal general, con sendas introducciones que buscan describir a grandes rasgos el panorama de las vanguardias y las fuerzas sociales en los respectivos países, hasta principios de los treinta. En un segundo subapartado comenzaremos a trabajar la novela misma, destacando aspectos de su trama que contribuyen por caminos distintos a radicalizar su contaminación, su especificidad como construcción contaminada, considerando que cada uno de los capítulos constituye variantes atípicas, pero equivalentes, de los paradigmas desde los cuales pudieran leerse. El tungsteno, dentro de una tradición indigenista; Parque industrial, en diálogo con la novela femenina y proletaria, y Cubagua, en relación a la novela histórica. Finalmente, un tercer subapartado, en el cual se avanza sobre nuevos aspectos de la trama y de la estructuración formal de cada novela, realizando lecturas comparativas con otras novelas que puedan dar luces sobre las inquietudes principales planteadas. Advertimos que cada capítulo tiene personalidad y variantes propias. En Vallejo, aprovechamos sus libros de viajes por la URSS para profundizar en la referencialidad que a la sociedad soviética revolucionada tienen todos los temas tratados, y al mismo tiempo, revisar la discusión que se diera alrededor del rol de las artes (y la vanguardia) en los primeros años de su revolución. En el caso de Parque industrial, buscamos abrir el marco de discusión hacia la literatura femenina del momento, con sus coincidencias y oposiciones, así como a intentar deslindar una idea de colectivo aprovechando el contraste con una obra del siglo XIX, O cortiço. Y en Cubagua, intentamos una

---

como búsqueda de expresión de nuevos sectores emergentes y como búsqueda de respuesta a la nueva situación que se desarrolla en el continente sobre todo a partir de la postguerra". (La formación de la vanguardia 72)

lectura paralela con alguno de sus escritos del momento, para entender su sentido de la historia y las relaciones que establece entre naturaleza y economía.

Vínculos diversos con otras categorías novelísticas se reflejan en los planos de la estructuración formal de estas novelas, en su sintaxis y su lenguaje, radicalizando una temática social ya cifrada en títulos que apelan a lo terreno, a lo espacial, evocando lo productivo y, de algún modo, rondando la persistencia de procesos de acumulación primitiva en el continente, en el marco del neocolonialismo. Esto es el referente a la apropiación de tierras campesinas y a la esclavitud indígena en El tungsteno. El espacio urbano de producción industrial, así como la exploración del lugar de la mujer en Parque industrial. O una isla perlífera y petrolera, que reactiva una explotación autodestructiva en Cubagua. Pero en todas ellas se presentan motivos temáticos que las cruzan indistintamente: puntos de vista antiimperialistas y de aspiración comunitaria, tensiones entre sectores sociales, problemas de concientización y negociación de clases, lo subalterno como sujeto con cierto énfasis en el rol femenino, y su participación activa en el ámbito de la modernización. Son obras con marcas temporales fuertes del momento de su propia escritura, además de que están influidas por el cine como recurso formal y constructivo.

Los tres autores no son propuestos, ni pueden ser entendidos, como similares, dadas diferencias biográficas notables, así como históricas, estéticas y escriturales, lo que afianza la heterogeneidad que queremos reforzar. De igual modo, sus novelas surgen de desarrollos vanguardistas muy distintos y, en sí, de tres países con situaciones complejas y cambiantes. En los años veinte, Perú estaba aún “sin movimiento” (Lauer), cuando Vallejo, que no perteneció nunca a ningún grupo vanguardista, publicó Trilce, una de las obras cumbres de las vanguardias. No obstante, emigrara poco después y para siempre, se produjo en el país una vanguardia poderosa y políticamente muy activa. En cambio, Brasil es uno de los países precursores y más

vitales de las vanguardias continentales (desde la Semana de Arte Moderno de 1922), si bien nos reduciremos al ámbito de São Paulo.<sup>10</sup> Allí se planteó una relación vinculante de la literatura con las otras artes y la arquitectura, y se produjo una de las novelas fundamentales del final del período, Macunaíma, del modernista Mario de Andrade. Sin embargo, los primeros vínculos sociales y el mecenazgo sobre el cual se apoyó el modernismo le dieron una cierta articulación oligárquica que creemos única en el continente (y sobre la cual no se ha hecho énfasis suficiente). Por otra parte, habría que considerar que Galvão, bastante más joven que los miembros más destacados del grupo de activistas vanguardistas brasileños, participó sólo en su etapa final, y de manera bastante tangencial, en lo que sería la versión más politizada del movimiento. Finalmente, Venezuela tuvo un despertar tardío, más progresivo y parcial que virulento, produciendo su único grupo de activistas cuando los demás países estaban saliendo de ellos, y ése con un cierto carácter políticamente reaccionario. Núñez, por su parte, era mayor que la generación propiamente vanguardista, representada por Uslar Pietri.<sup>11</sup> Estas diferencias en las evoluciones socioartísticas resultan un cierto escollo para nuestro trabajo, en cuanto a que por sus especificidades y características tendrían que ser abordadas por especialistas en cada uno de los países, lo que no pretendemos ni podemos hacer. Sin embargo, nos apoyamos en la idea de una lectura transversal de estas obras, con situaciones equivalentes de producción (contaminación) y recepción (su exclusión), permitiéndonos aventurar conclusiones en diálogo con otras obras de su mismo entorno.

---

<sup>10</sup> Hay que considerar la complejidad cultural de Brasil. Aunque evitamos la tentación de pronunciar un vínculo directo entre São Paulo y la nación brasileña, concientes de las fuertes variantes regionales y culturales del país, nos basamos en una cierta función metonímica que nos permite parangonar Parque industrial a las otras novelas estudiadas, al haber sido, al mismo tiempo, el centro de la producción tanto industrial como de la vanguardista en Brasil.

<sup>11</sup> Era 11 años menor que Gallegos y 9 años mayor que Uslar Pietri.

Precisamente en cuanto a su recepción, El tungsteno, de 1931, fue realmente considerada por la crítica, junto al resto de la obra narrativa de Vallejo, en la edición de la prosa completa que realizó su esposa Georgette de Vallejo, en Lima, en 1967. Sin mayor respaldo analítico, se destacaron aspectos excesivamente particulares y negativos, instalando el lugar común de que su narrativa era “imperfecta” y no estaba a la altura de la grandeza de su poesía. De allí, que durante años, no se le dedicara mayores esfuerzos, y cuando sí, se centraran en particular en Escalas melografiadas, en particular, por su relación con Trilce. Con respecto a El tungsteno, si ya desde en 1970 Castagnino había intentado hacer una valoración positiva, todavía en 1988 Sáinz de Medrano insistía en que era una novela fallida. Debido al interés creciente por el Vallejo poeta, y haciendo caso omiso a las muchas y continuas reediciones populares de la novela,<sup>12</sup> es apenas nombrada sin entusiasmo por los críticos y biógrafos vallejanos más conocidos (como Coyné, Franco, Ferrari, el mismo Larrea). Sin embargo, en la década del ochenta se intentó un nuevo balance, aunque no siempre positivo, en trabajos como el de Zavaleta, y surgieron visiones menos traumatizadas en lo político, que reclamaban con varios argumentos el estudio de la novela y, en general de su prosa, al análisis del autor, tanto en su contexto ideológico (en referencia a la situación peruana, española y soviética), como en referencia al marco de su obra ensayística, como lo hacen Salaün, López Alfonso, Fuentes y Beverley. En la década siguiente surgieron nuevas ediciones de sus prosas completas –Merino (1996), González Vigil (1998) y Silva-Santisteban (1999)–, en las que la novela no siempre es bien tratada (en particular, en la última), y una nueva edición española de El tungsteno, con introducción de Romero, en 1998. Quizás como consecuencia de estas ediciones, en el nuevo siglo aparecen libros que analizan su narrativa completa, como el de Gutiérrez Correa (2004).

---

<sup>12</sup> Tenemos referencias a diversas ediciones en Perú y en España, al menos de 1948, 1957, 1958, 1959, 1960, 1965, 1970, 1973, 1974, 1975, 1976, y otras posteriores a los ochenta.

En el caso de la novela de Galvão, ésta sólo vuelve a circular, desde su primera edición en 1933, en una reedición facsimilar de 1981, y un año más tarde Augusto de Campos publica el libro Vida-obra, que incluye no sólo una recopilación de textos críticos (periodísticos) sobre ella, sino también una selección de sus escritos. El siguiente aporte importante en su reconsideración crítica fue la traducción al inglés de Elizabeth y Kenneth David Jackson, en 1993, con un largo prefacio de este crítico. Fue un intento de inscripción en los estudios metropolitanos, que se vio ratificado cuando fue incluido un capítulo de la obra en el Brazilian Reader, publicado por Duke University, en 1999. A la vez, aparecieron algunos artículos de diversa relevancia, aunque sólo enfocando aspectos muy parciales de la obra, como el de Owen (sobre el discurso heteroglósico), Bloch y Besse, quien escribe en su tesis doctoral sobre aspectos de la feminidad en la novela (1987). A partir del 2000, se publican en Brasil unos pocos libros de calidad diversa sobre la autora, más testimoniales y monumentalistas que verdaderamente críticos, repitiendo en alguna medida lo ya dicho por de Campos, y aparece incluso una página en Internet, esfuerzo de su hijo, Geraldo Galvão Ferraz. Hecho importante en el desarrollo de su presencia literaria es la publicación, por primera vez, de un escrito autobiográfico de la autora, A Autobiografia Precoce, en 2005, que ofrece material suficiente y valioso para repensar todo lo dicho hasta ahora sobre ella.

El caso de Cubagua es distinto, en muchos aspectos. Si bien ha sido un libro más conocido que leído, hubo cuatro ediciones en vida del autor, desde 1931, y varias otras posteriores a su muerte, algunas con respaldo editorial importante, como el de Casa de las Américas en 1978, y el de Biblioteca Ayacucho en 1987. Fue apenas en 1969, cuando Larrazábal Henríquez publicó el primer libro dedicado al estudio específico de la obra narrativa de Núñez, analizando la obra como una novela histórica. El estudio central de toda la bibliografía de Núñez

sigue siendo el de Araujo, quien en 1972 (luego retomado y ampliado en 1980) sugiere la edición de su obra completa, lo que jamás hasta ahora ha sido satisfecho. Este crítico estudió los tópicos más importantes de la novela, afirmando que no son las innovaciones técnicas de su escritura lo perdurable, sino el haber producido “una concepción del hombre del Nuevo Mundo y un sentido del destino indoamericano” (“Ensayo sobre la obra literaria” 56). En esos años, se suman breves análisis que aportan nuevas ideas, como el de Sucre (fusión y simultaneidad), Miliani (denuncia del [neo]colonialismo), Giordano (fragmentariedad y síntesis), Vilanova (el viaje iniciático), Carrera (lenguaje desigual e insuficiente desarrollo de los personajes), Britto García (énfasis en su visión contraimperial). Fauque (1983), Bohórquez (1990) y Carrillo (1995) le dedican libros enteros, enfatizando de manera diversa su construcción específica dentro de la literatura y la ficción, con fuerte referencia poética, y reelaborando el uso del mito como estructurador de la narración.

## **1.0 VANGUARDIAS Y FUERZAS SOCIALES**

### **1.1 RETOMANDO EL CAMINO**

En la década del ochenta, siguiendo intuiciones de críticos anteriores, Verani, Osorio y Schwartz se propusieron demostrar el sentido de continentalidad de las vanguardias latinoamericanas, centrando los análisis en las propuestas programáticas de los diversos grupos, que a la vez recopilaron por primera vez, advirtiendo la necesidad de ponderar con mayor cuidado las relaciones entre vanguardia y sociedad. En realidad, el trabajo de estos autores obligaba a una redefinición de la misma crítica, a la vez que aportaba las bases que permitían analizar una totalidad supuesta por continuidad histórica, específicamente en cuanto al ejercicio artístico en sociedad, repensando los conceptos de renovación que las vanguardias habían planteado, tanto retórica como políticamente, en su sentido más amplio. Este acercamiento suponía, aunque aún de manera un tanto velada, vínculos entre continentalidad y función social, enfrentando posiciones historiográficas previas y dominantes, que habían sobrevalorado lo individual desde criterios inmanentistas de la creación literaria.

La visión de conjunto obligaba a sopesar autores, grupos, situaciones nacionales, revistas continentales, en sus relaciones múltiples y dinámicas, apuntando a descubrir la sinergia que se

había producido en esos años.<sup>13</sup> Se buscaba entender esa “nueva sensibilidad” –tan ajustada a la autopromoción de los grupos de vanguardia–, expresión que en sí misma hablaba de una contemporaneidad compartida, a la cual se accedía nombrándola casi mágicamente. En realidad, debe entenderse más como una voluntad de ser que de pertenecer. Pero al mismo tiempo, las propias vanguardias demostraron tener, de manera natural, una autopercepción latinoamericanista patente en el carácter intracontinental que cobraron las revistas más importantes (en particular, Repertorio Americano y Amauta, y en menor grado muchas otras), dándose una influencia fuerte y reconocida de algunos escritores y pensadores en su propio momento –como Huidobro sobre los poetas o Mariátegui sobre toda la intelectualidad–, y hasta apareciendo propuestas programáticas continentales explícitas y entusiastas, como la del manifiesto euforista (1922), de Puerto Rico, que se dirigía “¡A la juventud americana!”.

Los críticos a los que nos referimos, para favorecer la fuerza del conjunto, obviaron considerar anticipaciones excepcionales de obras (siempre en referencia al centro) que habrían nacido casi por generación espontánea, tanto como la de artistas heroicos cuyo desprendimiento individual y visión augural los convertía en las conciencias atrevidas de su tiempo, pues de esta manera, se rechazaba por igual inmanentismo y heroicismo de la creación individual.<sup>14</sup> Era la crítica al concepto de literatura como un conjunto de individualidades, producto de mecanismos

---

<sup>13</sup> El español Guillermo de Torre fue uno de los primeros en abordar las vanguardias como conjunto, incluyendo algunas apreciaciones sobre autores latinoamericanos. Luego, un antecedente interesante de la posición continentalista, fue la propuesta de Merlin Forster, en 1975, en “Latin American Vanguardismo: Chronology and Terminology”.

<sup>14</sup> Hay que advertir que, también, hacían peso frente a visiones radicales que consideraban las vanguardias latinoamericanas como “inexistentes”, siguiendo a los primeros críticos que lo veían todo como mera copia de Europa. Pero no por ausencia de grupos autodenominados de vanguardia, sino propiamente inexistencia del sentido de la vanguardia. Uso brillante de esta idea, y siempre traviesamente provocador, la boutade de Monsiváis cuando, refiriéndose a los estridentistas, dijo: “Cumplían una misión heroica: representar en una sociedad que advertía con desconfianza aun a la academia; renovar un lenguaje que les era ajeno y destruir una forma que todavía no era suya” (170). Agrega luego, que no había una burguesía a la cual *épater*, rescatando sólo la voluntad rebelde. “Con todo, su rebelión [Maples Arce] y la de su grupo, fue saludable en la medida en que significó rebeldía, heterodoxia, amor por el desacuerdo. Nada más”. (172)

propios y en movimiento, en una serie diferenciada de la social, económica, filosófica, relacionada, y quizás únicamente emparentada con la artística. La continentalidad obligaba, en cambio y de manera irremisible, a una valoración comunitaria más horizontal y socialmente más compleja.

Era así como el acercamiento metodológico de estos críticos, más allá de sus diferencias ideológicas, minimizó la importancia de los orígenes genésicos de las vanguardias continentales en Europa, y de los canales de prematuras influencias, lo que escasamente explicaban la precocidad de algunas obras relevantes. Entre otros, fue el crítico chileno Nelson Osorio quién sentó, en numerosos trabajos, la posición más radical al respecto, cuando, anulando la “angustia de las influencias” que colmaba los estudios anteriores (herederos en buena medida de las propias discusiones de los grupos vanguardistas), afirmó la consanguinidad de las vanguardias occidentales. Esto puso a las continentales en el mismo plano de producción que el de las europeas (y las de sus periferias inmediatas, no siempre consideradas como tales), como también de las norteamericanas, formando parte incluso de una intraconsanguinidad de las diversas vanguardias latinoamericanas, por un mecanismo de equivalencias. Estos orígenes comunes de los orígenes autorizaba a la propia crítica a emprender un análisis que no tuviera también sus deudas en París (parafraseando a Rama) –o que por lo menos lo intentara–, reafirmando su posicionalidad frente a las manifestaciones del centro, una posibilidad crítica fundada a partir de los diferenciales y no, como hasta entonces, de sus similitudes. Había allí la idea de que la participación en la construcción dinámica de la cultura occidental moderna, cuyo aporte toma en este caso el nombre de las vanguardias, no era una concesión de Europa a Latinoamérica, ni, por necesidad, una aspiración europeizante de los latinoamericanos. En este sentido, como parte de

una historia compleja y conflictiva, la controversia sobre las vanguardias tenía más de definición que de apropiación identitaria.

A partir de esto, pueden intuirse las vanguardias, al menos hasta los años treinta, como el marco cultural de una nueva internacionalidad socioeconómica que vinculaba nación y mundo, expresión de las tensiones que se daban entre imperialismo capitalista e internacionalismo socialista.<sup>15</sup> Son años de adaptación, transición y posibilidad de reacomodos múltiples que se cierran con las consecuencias bélicas de la crisis de finales de los veinte, comenzando poco después con la Guerra Civil Española. Crisis que, en diversos órdenes, pone en cuestionamiento la potencialidad de la década del 20, en el sentido de un afianzamiento de los logros a favor de las mayorías, como posibilidad de un evento que no sucedió, de una frustración o de un fracaso. Y es esta potencialidad, este paréntesis de esperanzas que vemos como conquistado, aunque luego se haya perdido, el que se intenta demarcar, una suerte de Termidor que comienza a ser advertido por muchas voces diversas y sin conexión entre ellas, y que fundan, entonces, no una mera oposición esperanzadora y reformista, sino una radicalización de la advertencia y de la solución.

---

<sup>15</sup> De alguna manera, desde este punto de vista, el romanticismo sería el marco cultural del colonialismo decimonónico. El imperialismo al que nos referimos aquí es el que define Lenin como fase del capitalismo monopolístico, que coincide con el ascenso de Norteamérica al dominio del espectro económico y político mundial. Sin embargo, hay una diferencia fundamental que se reflejaría en las respuestas culturales. Si el imperialismo decimonónico y colonialista, cuyo modelo es el librecambista inglés, está basado en la extracción de materias primas de las colonias a favor de sus productos industriales (modelo de crecimiento dependiente que se sostiene en las naciones latinoamericanas hasta 1930, según Kaplán, cuando se da el cambio tradicional de crecimiento dependiente), el imperialismo norteamericano penetrará las economías y sociedades dependientes, ejerciendo una “dominación más diversificada y estricta sobre las estructuras y los sistemas de la región” (Kaplán 144). Es decir, en el primero, el modelo económico-cultural colonial es de mera adquisición, a cambio de la exportación de bienes primarios, en manos de unos pocos; mientras que el segundo es de réplica, de importación de formas de vida y aspiraciones ajenas. El primer imperialismo involucra fundamentalmente a las capas hegemónicas; el segundo, tiende a tocar al sistema social en su totalidad. No obstante, son también muchas sus similitudes y alianzas, como se ve desde la Doctrina Monroe hasta la guerra de Las Malvinas. De todo esto, que el término *escuela* corresponda más a una situación colonial decimonónica, mientras que el de *lógica* —una lógica de cualquier modo tensionada desde los centros—, a la situación neocolonial imperialista.

Es por todo esto que la discusión de las vanguardias que nos interesa destacar es la que forma parte de la conciencia de una nueva realidad, el síntoma de una vivencia cultural que llamamos contemporaneidad –en cuanto “ser al mismo tiempo”–, posición ideológica que intenta valorar la inestabilidad creada por las pugnas políticas como un hecho productor de sentido. Es este peculiar contexto el que, para nosotros, marca las vanguardias de una inherente carga política, no por ello unidireccionada ideológica ni temáticamente manifiesta. Dos fueron las tentaciones apreciativas en este sentido. Por un lado, el hacerlas de significación suficiente, y subsumir sus propuestas contestatarias en una cancelación de la praxis propia política.<sup>16</sup> Y, por el otro, ver en ellas las esperanzas de una performatividad militante como reflejo de la crisis de los valores hegemónicos<sup>17</sup> –y de la misma sociedad burguesa en general–, adelantando en el terreno estético una solución revolucionaria que, a partir de los años treinta, se hizo cada vez más improbable.

Quizás como nunca antes en las artes, las vanguardias postularon una internacionalidad casi automática, que si bien venía matizada por una nueva expansión (o reorganización) de las sociedades centrales de Occidente, que copan la escena primera, al mismo tiempo traían consigo las fuerzas de implosión del fenómeno desde sus propios márgenes, dejándolo sin centro, sin referencia definitiva, a no ser por la voluntad siempre colonial de reafirmaciones metropolitanas. El que la autorreferencialidad y la autonomización haya sido insuficiente para explicarlas, como

---

<sup>16</sup> En cuanto a la constitución contestataria y rebelde que ha caracterizado a las vanguardias, nos sumamos a los autores (como Egber) que piensan que, en buena medida, son el aflorar manifiesto de fuerzas anarquizantes del siglo XIX, influyentes incluso sobre los desarrollos autoreferenciales y autónomos de los movimientos artísticos anteriores, que llegan a su máxima expresión con el simbolismo en Europa y el modernismo en Latinoamérica.

<sup>17</sup> El concepto de hegemonía o de valores hegemónicos que utilizamos es el más evidente, el de una parte de la sociedad que se toma como un todo (claramente definido por Laclau), referenciado por su articulación al Estado y a sus aparatos ideológicos.

tampoco para entender su función ideológica,<sup>18</sup> no hace menos válida las preguntas de sus tensiones, que las llevan al menos en una doble dirección: como negadoras del pasado (o mejor, autoconstructoras de su genealogía), y en relación diversa con su realidad. Fuerzas expansivas e implosivas que marcan una versión de lo nacional en lo internacional, como si cada vanguardia fuera un intento de replantearse la inscripción en un nuevo orden global, pero donde la diversidad en la unidad estaría siempre en cuestionamiento.<sup>19</sup>

De allí que sea particularmente importante, la situación de las vanguardias en los países no centrales, incluso para clarificar el fenómeno del centro. Se parte de la definición periférica (y se acepta como eso: “definición”) de sus economías, es decir la de naciones dependientes y subsidiarias como condición necesaria para el orden asimétrico y jerárquico de las relaciones internacionales que efectivamente se dieron. Luego, dentro del marco de imposición del capitalismo monopólico (Lenin), en particular a partir del ascenso de su versión norteamericana, las respuestas culturales de las vanguardias pueden entenderse a tono con las circunstancias, sólo en cuanto sean constituidas de manera rizomática –obviamente, siguiendo la terminología de Deleuze– y, de allí, capaces de surgir en cualquier punto del sistema. La idea es pensar un ordenamiento literario de manera opuesta a la visión arbórea, característica de las discusiones sobre la vanguardia, en cuanto a la definición de sus orígenes-raíces y sus variantes-ramas, como ha sido el énfasis de crítica. Posición descentrada que permita ver las vanguardias como un sistema interconectado en todos sus puntos, visión múltiple sin relación necesaria con un uno

---

<sup>18</sup> El opuesto a la autoreferencialidad no es en realidad una literatura política, sino la exigencia de que, políticamente, sólo tiene valor la literatura que es medio de autorepresentación. De aquí que haya también que problematizar esta última categoría, como se ha hecho en la valoración, por ejemplo, del indigenismo –desde el mismo Mariátegui–, en cuanto literatura mestiza o blanca, que si bien pudiera “preceder” la producción propiamente indígena, cumplió funciones no sólo políticas, sino que produjo también obras literarias de importancia.

<sup>19</sup> En todo su libro, Sarlo apunta a delinear, al menos, dos maneras de ser vanguardista, tomando en particular a González Tuñón como ejemplo de una fuerza claramente vanguardista que manifiesta, entre muchas otras cosas de carácter biográfico y local, una articulación internacional equivalente a la de los grupos que nosotros llamamos “activistas” de las vanguardias. Para ella, el “europeísmo que señalan en los martifierristas, [es equivalente a] el cosmopolitismo de izquierda”. (Modernidad periférica 129)

generador, es decir, planteando en su misma percepción una resistencia a la codificación historiográfica. Esto sería una condición permeable, que permite establecer canales con otros rizomas, otras formas de creación, criollismo, nacionalismo, folclorismo, el mismo modernismo, etc. La actitud de Osorio podría ser radicalizada, así, como una “antigenealogía”, con palabras de Deleuze (16). Ver las vanguardias, entonces, como un mapa, modificable, abordable desde entradas múltiples y en todas las direcciones.<sup>20</sup>

De esta manera puede entenderse que los críticos de los ochenta hablaran de continentalidad de las vanguardias, e inscribirlas en una internacionalidad que no deshiciera los diversos panoramas culturales nacionales (ni, obviamente, el continental que trataban de armar), aceptándolas como formas tanto de relación como de resistencia. En este sentido, las vanguardias serían la primera expresión artística compartida en términos de relaciones inter-naciones, que planteara la necesidad de definir un concepto abarcador equivalente de diferencias nacionales en los países industriales y en los periféricos, ya no más relativo al proceso colonial de transplante e imitación. De aquí la posibilidad de que las tensiones internas, entre grupos sociales nacionales periféricos, expresaran también las tensiones globales.

---

<sup>20</sup> Aquí habría que poner distancia con la posición de Fernando Rosenberg quien ubica las vanguardias dándoles un plano totalmente horizontal, marcada por la metáfora geográfica, para encontrar en sus autores cuestionamientos a los límites de la nación, intuimos que influido por Hardt y Negri. Si bien compartimos la idea de simultaneidad, relación interlocal y circulación de flujos, que cuadra con los críticos latinoamericanos de los ochenta (los que prácticamente el autor no utiliza a favor de un referencial crítico más reciente y de proveniencia central), así como coincidimos en su crítica a la narrativa del progreso y su postura general, no vemos como contradictorio el aceptar que Latinoamérica económica y culturalmente se encuentre a los bordes de un Occidente ampliado, no como un deseo de las capas hegemónicas, sino como un hecho histórico. Nuestros libros, como los analizados por Rosenberg (*Macunaíma* y el ciclo de Arlt), precisamente, tienen que ver no sólo con esa condición de borde y dependencia, sino con la manera como ha intentado ser entendida y resuelta. La referencialidad al centro no es un reforzamiento, sino una necesidad política que busca dar cuenta de ello, siempre que leer la periferia desde el centro sea equivalente a leer el centro desde la periferia. Para nosotros, la contraposición que se dio en las novelas es entre el imperialismo (y no el imperio) y el internacionalismo, lo que Larsen ha definido claramente: “Imperialism’s ‘other’ in this sense is not a nationalist ‘anti-imperialism’ but a (proletarian) ‘internationalism,’ grasped here, also, as primarily a political and strategic question”. (11)

En Latinoamérica, la vanguardia surgió en medio de una particular complejidad. Por un lado, una estructura socioeconómica post y neocolonial (ya evidente desde su incorporación al comercio internacional en términos de dependencia, en el siglo XIX, la “pobreza del progreso” definida por Burns), con la superposición y persistencia de diversas formas de producción y cultura (percibidas por Mariátegui), y, por ende, de percepciones del tiempo como productividad. Por el otro, la avanzada geopolítica imperialista generó un espíritu antiimperialista y antinorteamericano que dio un nuevo matiz a la configuración identitaria continental,<sup>21</sup> ya claramente desde principios de siglo, es decir, mucho antes del trance de acomodación interbélica que generó alianzas diversas de los centros industriales, alcanzando una pluralidad de matices nacionales, nacionalistas e internacionalistas, que obligan a flexibilizar la rigidez clasificatoria y a darle una mayor dinámica sociopolítica a su estudio.

De aquí partimos hacia un acercamiento de los vínculos política-vanguardias no como asunción temática más o menos voluntaria, sino como una constitución propia y caracterizadora de un nuevo ser en el arte. La vocación de ruptura y la impronta irreverente no serían producto de una tradición de corte romántico, que abstrae su opuesto y lo reduce a un mecanismo inmanentista –como quiere Paz–, sino una profundización en una voluntad utópica, posiblemente de impronta anarquista,<sup>22</sup> espíritu de ruptura que inscribe el arte en las luchas sociales (más que meramente en lo social), determinado por las nuevas condiciones histórico-económicas de Occidente.

---

<sup>21</sup> En este caso, hay que separar, aunque sea teóricamente, el antiamericanismo del antimperialismo, y habría que pensar cómo funcionan en las diversas clases sociales, pues parece evidente que no responden de igual modo. Incluso, pensar en cómo se constituye como conciencia popular o en el intento de llevarlo a una conciencia popular. En fin, habría que sopesar si las obras que estudiamos reactualizan la posición arielista de Rodó o la martiana de Nuestra América, o ninguna de las dos. En el caso de los dualismos, habría que ver que también si el anticomunismo es su opuesto radical, en particular, instigado por la misma Norteamérica.

<sup>22</sup> Poggioli demuestra el origen del término en movimientos sociales del XIX, libertarios y anarquistas, lo que si bien no condiciona toda su trayectoria histórica, sí puede dar indicios de las ideas que acompañaba su surgimiento. Es decir, el de una avanzada tanto política como artística, ambas en la misma dirección. (*22 et passim*)

Asumimos, entonces, la potencialidad política de los argumentos de Osorio,<sup>23</sup> al rechazar el carácter deductivo de los críticos anteriores (y no pocos posteriores), en cuanto nos permite aventurar percepciones que involucran las vanguardias todas (nombradas en plural y en minúsculas) desde la experiencia latinoamericana, asumida en su igualdad de producción, donde Trilce o Los gemidos se hermanan con sus coetáneos Ulysses o The Waste Land, y donde Neruda deja de ser un surrealista *avant la lettre*, para ser expresión coherente y natural de su tiempo, como lo fueron Eluard o Maiakovski. Y de allí que, para nuestros objetivos –con todos los riesgos que esto implique–, “echemos mano” al mismo tiempo de Osorio como de Peter Bürger, de Mariátegui como de Benjamin, y de muchos otros, obviando la distancia en la trascendencia histórica o disciplinar que lograron sus estudios.

Por otro lado, los críticos latinoamericanos de los ochenta, de los que venimos hablando, comenzaron a llamar la atención también sobre las narrativas de vanguardia –que las hubo y notorias en cantidad y calidad, en desmedro del acercamiento crítico anterior que se centró en la producción lírica, en detrimento también del teatro y el ensayo–, asegurando que los propios grupos y revistas no dieron la misma atención a la prosa que a la poesía, y que los críticos interesados habían afirmado que sus cualidades distintivas –es decir precisamente las vanguardistas– habían sido “herederas” de la lírica y no sus equivalentes. Finalmente se hacía claro que no se podían entender algunos de los “poetas” más influyentes enfocando sólo sus

---

<sup>23</sup> Nuestras diferencias con la posición de Osorio son escasas, pero no poco importantes. Una en el marco temporal y político, el crítico chileno considera que el cambio en las relaciones internacionales del continente a la preeminencia de Norteamérica se da a partir de la I Guerra Mundial, y no que ésta es éste hecho la ratificación de un proceso anterior, que comienza a finales del XIX. Luego, aunque detalla los cambios en la composición social del continente, por un lado, y el cambio en las manifestaciones artísticas, por el otro, propone vínculos entre ambos que parecen definidos de manera automática, sólo por su condición de coetáneos. Nuestra visión risomática, si bien se desprende de la de él, es diferente en cuanto a que evita el énfasis de las influencias. Otra diferencia con este autor es que, para él, la constitución política de las vanguardias es un hecho voluntario de sus representantes y no algo constitutivo de las mismas. Y, finalmente, el crítico chileno hace su análisis apegado a la concepción de las relaciones estructura-superestructura, que, aunque compartimos, intentamos flexibilizar como un *lógica cultural* de un sistema económico internacionalizado y asimétrico, por tanto como una praxis política de significaciones.

creaciones líricas, pues, casi sin excepción y entre ellos los más representativos, escribieron obras en prosa en proporción significativa, en particular Huidobro, Vallejo y Borges, aunque también con menor frecuencia Neruda, De Rokha, Gironde, Oswald y Mario de Andrade, entre muchos otros. A partir de los noventa y en particular muy recientemente, han aparecido estudios de conjunto de la prosa vanguardista continental, empezando por el mismo Verani, para llegar a una visión más abarcadora de la novela, que alcanza un análisis más profundo, especialmente, con Niemeyer, en el 2004.

## **1.2 REAFINANDO CONCEPTOS: CONTINENTALIDAD, CONSTITUCIÓN SOCIAL Y MARCO CRONOLÓGICO**

Tenemos conciencia de que la idea de totalidad favorece visiones neocolonialistas, propensas a orientalismos que, como es obvio, están cargados de complicidades internas. Entonces, la continentalidad de la que queremos hablar, y a la que nos referimos en la introducción, nos permite parangonar en un mismo marco nuestras tres novelas de principios de los treinta, postulando una realidad compleja, que nunca ha dejado de ser –ni tiene porqué dejar de serlo–, heterogénea y contradictoria, como tanto insistió Cornejo Polar. Paso seguido, una conceptualización tal de las vanguardias obliga a aceptar los riesgos de una inscripción mayor, como manifestación cultural que incluye, principalmente, los espacios donde se verificó, más o menos, al mismo tiempo: Europa, la Unión Soviética y las Américas. La comprensión de las vanguardias incluye todos los matices relacionales, desde la aceptación de negociaciones en

todas las direcciones e intensidades (copia, influencia, rechazo, ignorancia, mala interpretación, etc.), hasta la percepción adánica de las vanguardias como creación continental.<sup>24</sup>

Sin dejar de señalar una dialéctica histórica interna que se construía como discurso de la diferencia, y que negaba la secuencia literaria anterior –el modernismo–, los críticos de los ochenta a los que nos hemos referido tenían la percepción de que la continentalidad estaba signada por los desarrollos sociohistóricos propios, si bien inscritos en el marco del desenvolvimiento internacional, tanto político como literario. Entre ellos, Verani asumió una posición conciliatoria y transculturadora, en cuanto la renovación (como fuerza modernizadora) venía del exterior (y daba prioridad a las manifestaciones europeas), aportando las “técnicas literarias”, que era expuesta a transformación debido al contacto con las condiciones donde se afianzaban, permitiendo la incorporación de significados nuevos, sea de raíces indígenas o africanas, así como toda una gama de “motivos populares y vernáculos”. Verani dejaba la discusión fundamentalmente en el plano de lo cultural, aunque había advertido que la vanguardia en Europa estaba en consonancia con “los cambios drásticos operados en el mundo”, que el autor resumía en un discutible aceleramiento “sin paralelo de la historia” (Prólogo, Vanguardias literarias 9) y del indudable avance tecnológico experimentado en Occidente, mientras que –para el mismo crítico– el continente respondía “a particularidades propias de la realidad latinoamericana” (*ibid.* 11). Aquí es importante hacer referencia a su observación –hecha sólo de pasada– de que la agitación social había sido uno de los ingredientes importantes para su surgimiento.

Osorio, en cambio, destacó en sus estudios las relaciones múltiples y complejas que se daban no sólo con las vanguardias europeas, sino también con las rusas y las norteamericanas, y

---

<sup>24</sup> Unruh (132) opina que en la retórica de los manifiestos se puede encontrar la idea de que el vanguardismo fue fundamentalmente un evento del Nuevo Mundo, lo que nos parece profundamente discutible.

sopesó la importancia del tráfico de ideas y creaciones entre los distintos países del continente.<sup>25</sup> Al mismo tiempo, aseguraba que los “impulsos originarios se encuentran en las nuevas condiciones históricas que empieza a vivir el continente” (*ibíd.* 12), en las primeras décadas del siglo, es decir, respondiendo “legítimamente” a la modernización de la economía y de sus sociedades. Es evidente que Osorio estaba pensando en un mundo de relaciones múltiples y de realidades equidistantes, si bien asimétricas y desbalanceadas.

La consanguinidad planteada por Osorio estaba basada en vínculos equivalentes de la literatura con el marco histórico y la evolución social del continente. De allí que las vanguardias se relacionaran con el reajuste global de la vida económica, social y cultural, en particular a partir de la segunda década del siglo. Para el crítico chileno —y oponiéndose al Paz de Los hijos del limo—,<sup>26</sup> las vanguardias expresaban el punto final de la modernidad (y el fin de la secuencia literaria modernista) y el inicio de la contemporaneidad, *también* en el continente. En un trabajo de 1981, señalaba ya dos sucesos internacionales determinantes que cobraron sentido opuesto y que, para él, estaban en relación directa con el fenómeno vanguardista: la I Guerra Mundial, como signo definitivo del ascenso imperialista norteamericano (en detrimento del de los países imperialistas europeos), y la Revolución Rusa, con su influencia sobre los movimientos obreros

---

<sup>25</sup> Esta idea de la vanguardia internacional como algo compartido y hasta producido por la periferia de los países centrales, específicamente de Europa oriental y Rusia, fue analizado desde las literaturas comparadas por Szabolscsi, en 1968, llegando a conclusiones relativamente similares a las de los críticos analizados. Si bien hace mucho énfasis en sus referencias centrales, considera diversas formas de expansión producto de encuentros pluriculturales (en particular, por la migraciones en sentido doble), que incluye imitación, desarrollos independientes y surgimiento simultáneo, pero ignora el maniqueísmo reductivo característico de nuestra crítica, y avanza hacia una clasificación dinámica de las relaciones culturales internacionales. El autor, enfatizando la presencia determinante de artistas de la periferia, incluso de grupos (como el ruso), descentraliza la discusión. Su cronología coincide, aunque por razones distintas con la nuestra, cuando propone un período que va desde 1905 hasta mediados de los treinta.

<sup>26</sup> En efecto, Paz asume en diversos escritos esta posición, viendo un vector unidireccionado en las literaturas occidentales: los románticos ingleses y alemanes, metamorfosis en el simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano, culminación y final con las vanguardias (Los hijos del limo 10). No deja de ser incoherente que el romanticismo latinoamericano sea el modernismo, lo que le permite sacar como consecuencia que la contemporaneidad literaria hispanoamericana comienza consigo mismo. En efecto, constantemente se ofrece él mismo como metonimia de la literatura hispanoamericana contemporánea, su propia “visión” de poeta.

en todo el mundo. En este marco, Osorio resumía, entre otros, los factores sociales y culturales transformadores propios del continente: el impacto de la revolución mexicana; el reforzamiento de las clases medias urbanas frente a las oligarquías terratenientes decimonónicas (reacomodo social luego de la guerra mundial), los efectos culturales de la reforma universitaria del 18, la conformación del proletariado industrial y minero, y de todo esto, la creación de nuevos partidos políticos (reformistas y populistas, pero también comunistas, así como el surgimiento de movimientos sindicales fuertes). A todo lo cual, habría que agregarle, con Rama, una nueva concepción partidista democrática y el surgir de intelectuales de clases medias recientemente educados (La ciudad letrada 146-50). Como se ve, aspectos ligados a una transformación de los componentes y las relaciones sociales, que si bien el crítico definía como productoras del nuevo paradigma literario, no aplicaba en la interpretación misma de su manifestación escrituraria.

Roberto Schwartz agregó a la discusión la tensión identitaria que afloró de los rápidos cambios sociales, económicos y culturales experimentados durante esos años en el continente. De aquí que Alfredo Bosi apunte –en la presentación de ese mismo libro–, un matiz implosivo en el concepto de continentalidad de las vanguardias –y de las vanguardias mismas, si se quiere, como veremos en un apartado posterior de este mismo capítulo–, viéndolas como un “mosaico de paradojas” en cuanto “nuestras vanguardias tuvieron *demasiás de imitación y demasiás de originalidad*” (en Schwartz 14, énf. orig.),<sup>27</sup> pues reflejaban una complejidad de movimientos distintos, una

unidad, sufrida y obligadamente contradictoria: la unidad del amplio proceso social en que se gestaron nuestras vanguardias [...] el sentido de la *condición*

---

<sup>27</sup> Es interesante que Bosi siente esta posición en la introducción del libro de Schwartz, mientras que éste pone su énfasis más bien en las líneas de continuidad e interrelación entre el caso brasileño y el hispanoamericano, imprescindible para una comprensión más justa del fenómeno continental. Años más tarde, Mendonça Teles y Müller-Berg añadirán documentación sobre los países francófonos y angloparlantes del Caribe, completando las fuentes bibliográficas continentales.

*colonial*, ese tiempo histórico de larga duración en el cual conviven y se conflictúan, por fuerza estructural, el prestigio de los modelos metropolitanos y la búsqueda tanteante, de una identidad originaria y original. (*ibíd.* 15, énf. nuestro)

Se develaba en esta doble articulación la presencia de fuerzas opuestas, que iban hacia la “reproducción del otro y el auto-examen, que mueve toda cultura colonial o dependiente” (*ibíd.*). Lo que, sin embargo, habría que recalcar es que ese “otro reproducido” no era simplemente algo ajeno, distante e impuesto como modelo externo, sino, en buena medida, una suerte de condición de colonialidad constitutiva (a diferencia de las africanas o asiáticas), aunque paradójica, que complica toda dialéctica descolonizadora e identitaria, en cuanto obliga a una negación simultánea de sí y del otro, quizás sin resolución definitiva.

En los noventa, se publicaron algunos libros destacados sobre el tema de las vanguardias latinoamericanas –como el de Unruh (1994)–, que partían de las recopilaciones de fuentes de la década anterior, y de su concepto de continentalidad, como en un incremento cada vez mayor de los textos en prosa al análisis, generando esos “contentious encounters” que discuten ahora la idea de vanguardia como comportamiento cultural y, en parte, social (allí el encuentro controversial).<sup>28</sup> También se publicarían, entonces, nuevos estudios de las vanguardias nacionales,<sup>29</sup> y un estudio específico de la narrativa del período, conjuntamente con la poesía, llegando, a partir del milenio, a ensayos que también han intentado encontrar el sentido de su continentalidad, como en el libro de Katharina Niemeyer (2004).

---

<sup>28</sup> Mendonça Teles y Müller-Bergh, quizás entusiasmados por un supuesto fin de las ideologías, volvieron a apelar a una “ciencia de la literatura” (19), echando mano de un “proceso de evolución de las formas literarias” (*ibíd.*), y de criterios caducos como el de madurez, para dar “prioridad a lo literario frente a lo extraliterario; comprensión de la realidad literaria en sí misma y no como *epifenómeno* de la realidad político-social” (20, énf. nuestro), con una clara crítica a Osorio.

<sup>29</sup> Quizás los más conocidos sea los cuidadosos estudios de Beatriz Sarlo y Francine Masiello, sobre las vanguardias en Argentina, pero son numerosos los trabajos individuales sobre otros países.

En las introducciones correspondientes a los distintos países del continente en el estudio de las vanguardias latinoamericanas, los críticos de los ochenta a que nos referimos dieron cuenta de la existencia de un amplísimo rango y conjunto de percepciones políticas manifiestas, desde sus primeros días, que aparecían en numerosas de las obras y las revistas más destacadas, e incluso se verificaban en los manifiestos que las caracterizaron. Se expresaban con ello múltiples y complejas interrelaciones entre tendencias autorreferenciales y diversas formas del realismo, que complican el desciframiento de su significación y de sus valores representacionales. Quizás, esta vieja conceptualización maniqueísta de alguna manera heredaba, sin cuestionarla, la autopostulación “vanguardista” de la parte cosmopolita de ellas (no sólo en sus revistas, sino patente también en sus promocionadas polémicas con grupos y artistas militantes). A esto habría que agregarle, en la percepción posterior, lo que parece haber sido una interpretación también maniquea de las vanguardias y los valores de representación, propia de la Guerra Fría, como intuye acuciosamente Buck-Morss.<sup>30</sup> Por tanto, ahora habría que ampliar el marco de comprensión del concepto hasta límites que ya no parecen tan claros ni definitivos, y que por tanto, lo desdibujan. Videla lo resume así:

En síntesis, podemos inferir que, en Hispanoamérica, el término tiene multiplicidad semasiológica y es inclusivo de una serie de movimientos literarios que, al modo de un prisma – usando una comparación cara a los vanguardistas – refractan en forma múltiple, a través de numerosos autores y varios países, ciertas actitudes y programas artísticos. Todas ellas se insertan en un proceso post-simbolista que – a través del modernismo hispanoamericano – avanza hacia nuevas formas de expresión. Vanguardia regionalista, internacionalista y

---

<sup>30</sup> Buck-Morss ha señalado cómo en la Guerra Fría, el mundo occidental (Oeste) se apropió de la idea de un arte no representativo, que copa la tendencia vanguardista y abstracta, que sería expresión del sistema “democrático” y de la “libertad”, mientras que todo lo que tendiera hacia el realismo escondería una voluntad “totalitaria”, que sería la propia de los países del Este (89). Como se ve, el carácter reductivo de esta dicotomía es un desarrollo de la discusión temprana de las vanguardias, en cuanto prescriptiva de un arte determinado, de una manera “única” de ser moderno, que ponemos en discusión en este trabajo.

universalista, estética y político-social, se funden con frecuencia o –al menos– coexisten en los grupos de avanzada. (24)

Incluso, se podría tener la percepción –y esto parece estar en consonancia con buena parte de la crítica más reciente– de que lo social de las vanguardias no se entiende ya como una imposición desde fuera, una temática o fuerza que las niega, sino como una negociación interna que se inscribe de otra manera en la misma *lógica* de esos “nuevos tiempos” –utilizando el término de Jameson para el postmodernismo–. De aquí que pueda decirse que las vanguardias contemplaran en su seno múltiples articulaciones de grupos diversos en y desde las distintas sociedades, y no fueran meros reflejos de valores hegemónicos, revolucionados o no, lo que fue también una de sus opciones. Los aportes –las diferencias frente a las vanguardias centrales utilizadas como referenciales– no fueron, así, una mera adaptación de temáticas o interferencias realistas (lo nacional, regional o étnico), vaciadas en técnicas y procedimientos vanguardistas, entendidos como lenguaje internacional o estructuras literarias de procedencia central (la visión transculturadora o de mera copia de la metrópolis), sino más bien, terreno donde una riqueza de visiones sociales entraban en tensión.<sup>31</sup>

Entonces, podemos reivindicar también en la interpretación de las vanguardias posibilidades constitutivas de rupturas y desestabilizaciones propiciadas por las tensiones políticas del momento y su presión sobre los sectores populares. Es más, intuimos que los aspectos políticos, en su sentido más amplio, fueron constitutivos de su mismo surgimiento, en cuanto se movieron entre dos radicales beligerantes, la destrucción totalizante como negación sin

---

<sup>31</sup> Ejemplo singular de esto, aunque lejos de ser el único (y pensamos en el mismo Vallejo), es Raúl González Tuñón, que no viene de orígenes sociales altos, y en quien –para Sarlo– “se verifica el impacto productivo de los grandes temas sociales sobre los mundos referenciales de la literatura. De un modo que, claro está, no puede ser considerado únicamente argentino, las nuevas estéticas ofrecen un programa que puede mezclarse con los programas revolucionarios”. (158)

resolución del *establishment* y la construcción racionalizadora como orden nuevo, distinto, creación absoluta en buena medida *ex-nihilo*, fuerzas ambas presentes en toda “revolución”. De esta manera, el arte se convierte en conciencia histórica de principios de siglo, lo que proponemos descontextualizando las palabras de Lukács, y considerando la consanguinidad de la que hacía referencia Osorio, en cuanto el concepto de vanguardia apuntaría a “la *comunidad de las tendencias de reacción ante la realidad*, y que hace surgir contenidos y formas análogos de la conciencia histórica en la ciencia de la historia y en la literatura [...]” (Novela histórica 209, énf. orig.).

En la discusión europea de las vanguardias ya se daba un doblez que posibilitaba la comprensión de su constitución crítica como expresión de dinámicas antagónicas a lo social, como dice Bürger, una “evolución inmanente [del arte] contra la sociedad, [y] no su actitud manifiesta [...]” (44). Aunque es reconocible en el autor una visión teleológica, en su intento de darle fundamento marxista a una preocupación que se desenvuelve en el centro del sistema (Europa y los Estados Unidos), afirma que el proceso de autonomización de las artes occidentales produjo la posibilidad de una autocrítica, que se expresa en la función social de la “carencia de función” del arte contemporáneo. Es obvio que Bürger intentaba de esto modo comprender las vanguardias más radicales, entendidas por su autorreferencialidad. De allí que inscriba su pensamiento en una instrumentalización de signo negativo, en la perspectiva de la escuela de Frankfurt y, especialmente, en la de Adorno, para quien “el arte de vanguardia es una protesta radical, opuesta a toda falsa reconciliación con lo existente [refiriéndose tanto al capitalismo, como al comunismo real], y hace de él la única forma artística históricamente legítima” (Bürger 159).

Más allá de los matices que Bürger diera a sus diferencias con Adorno, ambos autores asumían una actitud prescriptiva de las relaciones entre vanguardia y sociedad, planteando una reapropiación política de la autonomización y autorreferencialidad del arte contemporáneo, producto de la evolución del *art pour l'art* (que Benjamin describe como una teología negativa que rechaza cualquier función social y que se ubica a los inicios de reproducibilidad mecánica del arte, vinculándolo por negación a la insurgencia del socialismo).<sup>32</sup> Las vanguardias, podríamos entender siguiendo a Bürger, resultarían en una suerte de burguesía revolucionada que volvería sus ejércitos contra las mismas estructuras de poder que las habrían producido. Es lo que le permite asumir en ellas la reunión automática de arte y política:

En la obra de vanguardia, el signo particular no remite en primer lugar a la totalidad de la obra, sino a la realidad [...] El fundamento del tipo de la obra vanguardista permite un nuevo tipo de obra comprometida. Incluso se puede dar un paso más y afirmar que con la obra de vanguardia se supera la vieja dicotomía entre arte “puro” y arte “político” (163).<sup>33</sup>

Esta negación o “inscripción en una nueva praxis”—cometido que Bürger se ve obligado a calificar de frustrado—, tiene entonces una direccionalidad ideológica inevitable, que evita confrontar lo que, como Egbert demuestra, pareciera una reconducción del pensamiento anarquista utópico del arte en el XIX, en su facción antiacadémica, que confluye en las vanguardias, y que tiene punto final, sintomáticamente, en la Guerra Civil Española.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936).

[http://inicia.es/de/m\\_cabot/la\\_obra\\_de\\_arte\\_en\\_la\\_epoca\\_de\\_su.htm](http://inicia.es/de/m_cabot/la_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su.htm)

<sup>33</sup> En este sentido, si la autoreferencialidad es una conquista de la historia del arte, como la plantea Bürger, tendríamos que ver la vanguardia como una reapropiación política de lo que la negaba, si aceptamos la tesis de Benjamin de que *el arte por el arte* surge como respuesta a los efectos socializantes de la reproducibilidad del arte, a partir del XIX.

<sup>34</sup> Se hace interesante pensar la posibilidad de que las vanguardias puedan ser vistas como el momento de unión de las tendencias anarquistas del arte del XIX, expresadas en el fourierismo de *l'art pour l'art*, que hace crisis a finales

La influencia del anarquismo en los artistas y escritores, entonces, alcanzó su clímax hacia el fin del siglo XIX y en los primeros años del XX, durante el período exacto cuando el arte de vanguardia se estaba desarrollando. [...] Sólo en España, la cual había escapado de la guerra, los anarquistas permanecieron con poder hasta que el comunismo empezó a dominar a la izquierda durante la Guerra Civil, la cual terminó con el triunfo del fascismo. En todo el resto, la influencia del anarquismo como movimiento estaba ya esencialmente desaparecido. (359)

La potencialidad de esta propuesta, quizás indemostrable, es que, a diferencia de lo que piense Bürger, las vanguardias no eran una mera fuerza inmanente del propio arte, sino una posibilidad real de constitución ruptural e irreverente, una “protesta radical” que apunta a una intencionalidad anarquista que le da sentido político. Como se sabe, el anarquismo tuvo una impronta profunda en las luchas de principios de siglo en Latinoamérica, en particular, en los inicios de los movimientos obreros y sindicales (ligados también a las grandes inmigraciones obreras). Visto así, hay que recordar que, en los mismos años, se hicieron múltiples críticas de anarquismo dentro de las luchas políticas de la izquierda, especialmente a partir de la Revolución de Octubre, que fueron replicadas en algunas vanguardias europeas (el mismo Vallejo tildaba de “anarquistas incurables” a Breton y a su “escuela” en “Autopsia del surrealismo” [Ensayos y reportajes 417]). De allí que Lenin y Trotsky, en los primeros años de la Revolución, tenían grandes desconfianzas en “ese” vanguardismo anarquista, y en el rol que podían tener en la construcción del socialismo (en un solo país), como veremos en el capítulo siguiente. Aquí se hace pertinente la inquietud de Jitrik, en cuanto a que:

... la voluntad de cambio parece entroncarse con proyectos políticos que también persiguen el cambio; no es de extrañar que lo principal de los vanguardismos se

---

de siglo, y de las tendencias saint-simonianas, centralizadoras y socializantes del arte, que encuentran expresión en la situación rusa.

haya declarado de “izquierda”, y que los manifiestos hayan querido introducir una dimensión política en la interpretación final de los alcances de su proyecto. (“Papeles de trabajo” 16)

Pero, paso seguido, este crítico expresa la desconfianza de una posible “neutralidad ideológica”, en cuanto “puede ir para un lado u otro [izquierda como derecha], según las circunstancias” (ibíd. 16), que pareciera recordar la inestabilidad entre comunismo y fascismo vivido en la Europa de entreguerras. Pero de ser acertada esta percepción, habría que separar una constitución anarquizante de las vanguardias de la asunción política propiamente militante, sin que se nieguen una a la otra. De esta manera, se escaparía del punto de vista prescriptivo<sup>35</sup> que reduce el fenómeno de las vanguardias (qué y cuál manifestación) al lecho de Procusto de sus límites explicativos, y se vería como una suerte de discusión interna, con resultados diversos.

Pudiéramos pensar desde aquí las vanguardias como un ejercicio crítico y contestatario en el plano mismo de lo social (es decir, no sólo en el ámbito de lo literario, de la tradición artística), expresado en la asunción de un énfasis que profundizó el sentido renovador y la retórica agresiva (Schwartz 9), como rechazo de valores sociales, éticos, políticos y culturales, imperantes entre los grupos hegemónicos de las primeras décadas del siglo XX. Expresión entonces, en Latinoamérica, de un proceso de radicalización antioligárquica de los grupos medios en ascenso y del proletariado,<sup>36</sup> en un momento que Rama afilia al surgimiento del

---

<sup>35</sup> Incluso, esta voluntad de instrumentalización de las vanguardias, incorporaría a Lukács, quien rechaza “su carácter de protesta, porque esa protesta es abstracta, carente de perspectiva histórica, ciega para las fuerzas que luchan en contra el capitalismo” (Burger 159). Desde aquí, la negación social de Adorno, la carencia de función como inscripción en la praxis social de Burger, y el rechazo por insuficiencia de Lukács se ubican en una misma perspectiva prescriptiva: es vanguardia en la medida en que sirve o no sirve en una constitución social determinada.

<sup>36</sup> Para Osorio, esta conjunción es una “oposición antioligárquica” (burguesía y capas medias, con participación y presión de sectores populares), que hace que su tónica programática, por lo menos en sus momentos ascendentes iniciales, sea antioligárquica y antimperialista, y adquiera un carácter de masas en un grado hasta entonces nunca visto (La formación de la vanguardia 41). El autor no deja de marcar el carácter contradictorio, sin embargo, de sus respectivos proyectos históricos.

pensamiento crítico, producto del proceso modernizador y urbano “y de sus insuficiencias”, en una relación crítica y ambigua frente al poder (La ciudad letrada 129).

La obra vanguardista, más que ser reflejo de una aspiración social, puede entenderse como campo de negociación de significados entre grupos sociales (incluso por exclusión), y producción social en sí misma, más allá de lo político contextual que pudiera cruzarla. Punto de encuentro de lo artístico, lo social y lo político, es decir, lo histórico que, como afirma Piñón, “son parte constitutiva de la obra e inciden en su historicidad en la medida en que se incorporan como conciencia crítica en el acto de su producción” (9).

Ahora bien, en cuanto surgen particularmente en Europa, las Américas y la Unión Soviética, esa suerte de Occidente ampliado, las vanguardias han de ser vistas más que como un proceso unívoco de expansión (el de la modernidad) de fuerzas de irradiación social de la historia y de valores hegemónicos desde los centros industrializados (como ha sido la tendencia de la crítica de los mismos centros y de sus seguidores), como tensiones de dichos centros con diversas fuerzas sociales y artísticas centrípetas, surgidas en y desde las periferias, así como en sus propios márgenes sociales internos (lo que estaría, entonces, en relación a los procesos de modernización desiguales y distintos). De esta manera, el carácter crítico de las vanguardias sería no sólo producto de la autonomización del arte como conquista de los grupos dominantes de esas sociedades (la burguesía revolucionada, como parece señalar Bürger, o las tendencias anarquistas, según Egber), sino también un estadio social de conformación de una nueva articulación del campo intelectual, que expresa una voluntad de participación en la complejidad del entramado político por definirse en el ámbito nacional e internacional, es decir, una nueva forma de relacionarse en sociedad por exigencia propia (una relación producto de su autonomía y no previa a ella).

Por esto, no es de extrañar que sea más evidente la constitución política en las manifestaciones de las inmediatas periféreas industriales occidentales, en procesos modernizadores (los países conocidos como Europa del Este, la misma Unión Soviética y Latinoamérica), como ya analizaba Szabolcsi en 1972.<sup>37</sup> En su estudio –quizás más leído (publicado en la Revista Casa de las Américas) que aprovechado para la comprensión de las vanguardias latinoamericanas, con las que tanto tienen que ver sus propuestas–, encontró una presencia mayoritaria de aspectos sociales y políticos en las vanguardias “periféricas” hasta 1930. Asumiendo una identidad entre visiones revolucionarias del ámbito literario y del propiamente político, este crítico partía de un concepto de las vanguardias propuesto por Chvatik, que las postulaba como “la fase de evolución del arte moderno que aparece cuando la investigación y la revolución artísticas se ligan a la revolución social, y cuando la unidad interna de los objetivos del arte auténtico y de la clase obrera comienza a realizarse” (4). Así, los rasgos diferenciables de esas vanguardias “periféricas” iban unidos a la pluralidad de circunstancias socioculturales de los respectivos países, que expresaban desde una directa militancia social (socialista), hasta una mutación y fusión con aspectos folklóricos y populares, que las inscribían en las literaturas nacionales, no obstante sus tendencias deliberadamente internacionales (9).

Con respecto al marco temporal que define la constitución de la nueva cosmopolítica en que surgen las vanguardias, hay que replantear las fechas históricas que lo determinan, pero no como discusión historiográfica, sino política. Los autores latinoamericanos citados, al igual que los mismos europeos, parecieran guiarse para la cronología del período por la aparición de

---

<sup>37</sup> Intuimos que en el análisis de las vanguardias internacionales ha privado, incluso entre críticos marxistas, una tendencia que replica en el ámbito de la cultura y las artes (superestructura) una relación de dependencia equivalente a la que se dio y ha dado en los términos del intercambio económico internacional, asimétrico y de dependencia periférica. Sin embargo, como ya apuntamos, creemos que las vanguardias responden más bien a procesos rizomáticos, que permiten ver lo que sucede en esas mismas periferias como equivalente a lo que sucede en cualquier otro punto del sistema, y, precisamente, capaz de ofrecer aspectos distintos y hasta, a veces, más claros del mismo fenómeno.

manifestaciones que han sido aceptadas como vanguardistas (frente a las simbolistas-modernistas, en un terreno literalmente movedizo para ambas). Por otra parte, pareciera haber habido una sobrevaloración del impacto de la I Guerra Mundial en Latinoamérica. Con respecto a esto, Lauer –quien critica el vanguardismo como “idea fuera de lugar”–, desplaza la fecha de “trauma” hacia principios de los treinta, lo que en alguna medida pudiera ser extensivo a buena parte del continente:

Este [el movimiento de vanguardia] tuvo necesariamente mucho de importación, pues en el Perú no tuvimos la degollina de la Primera Guerra Mundial, que catalizó la nausea dadá, ni vimos a la tecnología transformar el mundo de raíz, como la vio el deslumbrado Marinetti. Aquí la masacre llegó cuando ya la masacre se había ido (1932 y los que le siguieron) y las máquinas no modificaron sino la vida cotidiana de un pequeño grupo, y no tanto como una transformación del consumo, sino como un cambio en la manera de producir. (84)

Esto lo pone en sintonía opuesta con la opinión de Emilio Pacheco, quien ve como detonante de la experiencia vanguardista la “muerte masiva y tecnificada [que] como nunca antes la había conocido la humanidad”, (329-30), pero que, por tanto, ésta apenas había sido vivida por los artistas del continente. Más bien, hay que considerar que las influencias económicas y políticas de la I Guerra tienen su principal efecto en cuanto a una profundización de la presencia de los Estados Unidos sobre los países del continente, y cuya presencia se interpone de manera más radical en la relación de las naciones latinoamericanas con el mundo.

Más bien, encontramos dos fechas fundamentales que pueden servir de apertura para nuestro análisis, marcadas por su procedencia periférica, ya que producen cambios tanto en las variantes económicas de la sociedad como en la producción simbólica. La primera, 1898, que marca la pérdida de las últimas colonias europeas en América, y la independencia de Cuba y

Puerto Rico, por intervención norteamericana. Halperín Donghi afirma que este hecho por “[s]u increíblemente fácil victoria no sólo alentó a Estados Unidos a nuevas aventuras; le dejó un conjunto de posesiones ultramarinas y le permitió adquirir una experiencia nueva en la administración colonial de tierras antes españolas” (298). Por su parte, Lenin la incluye entre los hechos que definen un cambio del reparto del mundo como “principales jalones históricos de esta nueva época de la historia mundial” (“El imperialismo y la escisión del socialismo”).<sup>38</sup> Habría que agregar que, a la par, se da un cambio en las relaciones con Estados Unidos, expresadas ya desde la Doctrina Monroe, que define Latinoamérica como su área de influencia imperialista, el “patio trasero”, lo que quedó ratificado en su intervención a raíz de los ataques de Gran Bretaña, Alemania e Italia a Venezuela, en 1902, por el cobro de la deuda externa. Esto cristalizó un espíritu antiimperialista y antinorteamericano de carácter identitario en todo el continente (que tenía ya un linaje variado en sentidos, que va desde Martí hasta Mariátegui, pasando por el Ariel pro-latino de Rodó, y la Oda a Roosevelt de Darío).<sup>39</sup>

La otra fecha de apertura a considerar, relativa también a las periferias, es la primera revolución rusa, en 1905, que define el reconocimiento de un vacío que —en el sentido de Badiou—, conducirá al acontecimiento revolucionario del siglo XX. Así, la I Guerra Mundial<sup>40</sup> y

---

<sup>38</sup> Las otras son las guerras anglo-bóer (1899-1902) y ruso-japonesa (1904-1905), y la crisis económica de Europa en 1900. Es entonces el surgimiento de una nueva fase histórica del capitalismo, que se define por la concentración de la producción y los capitales, la fusión del capital bancario con el industrial, que crea la oligarquía financiera, el sector rentista; la exportación de capitales a diferencia de mercancías, y la formación de asociaciones internacionales monopolistas de capitalistas, que se reparten el mundo (Imperialismo, fase superior 113-4).

<sup>39</sup> Carpentier, criticando a Darío y su poema a Roosevelt, encuentra que fue con el nuevo despertar político y antinorteamericano de los intelectuales latinoamericanos como se recobró el vínculo continental perdido en el modernismo: “la preocupación de orden político no tardaría en restablecer un vínculo entre los intelectuales de América Latina, a partir de los años 20” (“Literatura y conciencia política en América Latina” 67). Y más adelante, afirma refiriéndose a las revistas: “Vislumbrábamos las próximas voliciones de una *praxis* latinoamericana. En todas partes se asistía a un renacer de la conciencia nacional. La necesidad de comunicación entre intelectuales de distintos países era cada vez mayor”. (*ibid* 68)

<sup>40</sup> Hay que convenir que las fuerzas creativas vanguardistas son anteriores a la I Guerra. Parece desde todo punto de vista incorrecto no considerar como hechos vanguardistas prebélicos al futurismo italiano (que lo anticipaba como todo el mundo reconoce), el cubismo plástico franco-español (Bürger cuestiona su pertenencia vanguardista), pero también el literario de Apollinaire, la abstracción rusa propuesta por Kandinsky ya 1912, así como el suprematismo

la Revolución del 17, con la expansión de la idea de la posibilidad libertaria de los pueblos (y precisamente no los del centro),<sup>41</sup> serán entonces concreciones y no inicios del nuevo paradigma de la política internacional.

Visto de este modo, se puede ampliar el contexto político-social de las vanguardias<sup>42</sup> al que corresponde al surgimiento e imposición del imperialismo y su referente opuesto, el internacionalismo proletario, desde principios de siglo. El discurso o intención vanguardista (como la llama Bürger), podríamos decir, es una forma de pensar y participar en esa tensión, que conlleva en sí misma una doble fuerza expansiva y crítica simultáneas, en su voluntad universalizante y modernizadora. De allí que la idea de la universalidad de las vanguardias tendría que ser asociada a la táctica misma del imperialismo, que propone su experiencia, como la de la forma estética que produce, sea percibida en sí misma como *el* hecho internacional, así como a la idea misma de internacionalismo. Es una percepción que cruza el comportamiento expansivo del capital, que el mismo Mariátegui insinúa cuando, hablando del futurismo italiano, decía que trataba de universalizarse “[p]orque las escuelas artísticas son imperialistas, conquistadoras y expansivas” (“Aspectos viejos y nuevos del futurismo”, en El artista y la época 57).

---

de Malevitch, el nacionalismo vanguardista del primer Stravinsky e incluso el dodecafonismo de la escuela de Viena, todas propuestas plenas, anteriores a la guerra.

<sup>41</sup> Apuntamos aquí al sentido que enfatiza que la Revolución rusa no fue expresión del desarrollo de las fuerzas productivas del capitalismo, sino su propiciadora, como lo terminó exponiendo Lenin. Por tanto, la experiencia soviética como posibilidad real de cambio a la vez revolucionario y desarrollista tuvo que haber tenido un gran impacto sobre las sociedades periféricas pobres, al menos sobre los que aspiraban modernidad y socialismo, sin tener que pasar por el desarrollo de las fuerzas productivas dentro del capitalismo. De hecho, esta esperanza a finales del XIX, como señala Burns, quedaba ya prácticamente cancelada: “El triunfo del progreso, tal como lo definieron las élites, determinó el curso de la historia del siglo XX. Dejó un legado de pobreza para las masas y de continuos conflictos”. (Pobreza del progreso 184)

<sup>42</sup> Como se entenderá, apuntamos a la idea de que el momento de cambio del paradigma político-económico no coincide ni necesaria ni exactamente con los cambios estéticos, ni tiene por qué tener una sola expresión artística. Para decirlo en términos de superestructura, ésta no tiene que ser unívoca y absoluta. El inicio del marco que definimos condiciona por igual, en Hispanoamérica, el modernismo del siglo XX y el inicio de las vanguardias. El solapamiento que se da entre ellos es, entonces, percepciones literarias diversas de un mismo fenómeno socio-político y económico.

Desde esta perspectiva, la crítica de las vanguardias puede ser puesta en relación con una suerte de inscripción histórica y política afirmativa de un vasto y complejo espectro de aspiraciones de fuerzas sociales, tanto en el ámbito de lo simbólico como del orden propiamente material, como productos artísticos dispuestos para la sociedad, que encuentran posibilidad de articulación política y concreción teórica en la Revolución del 17.<sup>43</sup> Aunque la revolución no subsumió ni hipostasió el fenómeno vanguardista, había allí un espacio donde las experiencias políticas buscaron sentido también en el terreno intelectual y artístico, probando vínculos manifiestos en una praxis cotidiana.<sup>44</sup> Sin embargo, sus relaciones reales fueron muy complejas, como veremos en el siguiente capítulo.

La evolución del arte en la URSS no puede ser aceptada como la consecuencia obligada o natural de las vanguardias artísticas,<sup>45</sup> ni siquiera las de cariz político explícito. Pero el vastísimo marco de posibilidades de las relaciones arte-sociedad que se discutieron y se llevaron a la práctica en la recién estrenada Unión de Repúblicas Soviética y las posibilidades creativas que se dieron en su seno<sup>46</sup> tienen que ser vistas como un marco de referencia privilegiado, en particular para Latinoamérica, ya que allí se debatía (a diferencia de Europa) el espacio del arte de vanguardia en condiciones de pobreza social (al igual que la idea misma de revolución), la escritura de una nación nueva que obligaba a establecer prioridades y necesidades en todos los

---

<sup>43</sup> En este sentido, Buck-Morss afirma: “Milenaristas, vanguardista y soñadores utópicos de todo tipo estaban ansiosos por interpretar el futuro revolucionario a su manera. El bolchevismo necesitaba hablar por todos ellos, estructurando sus deseos dentro de un *continuum* histórico que, al mismo tiempo, contuviera sus fuerzas. En el proceso de ser insertado en una narrativa temporal de la historia revolucionaria, la dimensión utópica o una amplia variedad de discursos fue constreñida y reducida”. (43)

<sup>44</sup> En esas condiciones determinadas, revolución y vanguardia artística –tal como se vivía– estaban unidas por un sentido compartido de *avanzada*, como señala Egbert, incluso por un funcionamiento similar entre partido y grupos artísticos, guiados por líderes reconocidos que imponían disciplina. Ambos se sentían capaces de modificar el *todo* (la sociedad), redimirla gracias al esfuerzo heroico de unos pocos, motivados por un declarado sentido utópico.

<sup>45</sup> Sería de alguna manera unir contrarios. Los opositores, que las reducen a esa sola experiencia y para quienes el suicidio de Maiakovski es la gran metáfora, y los más radicales defensores de esta tesis, para quienes ya surgida la Unión Soviética, todo verdadero revolucionario no tenía otra opción que defenderla y representar el esfuerzo heroico del pueblo soviético.

<sup>46</sup> Véase nuestro segundo capítulo, en el apartado “La dialéctica del vaso de agua”.

órdenes sociales. Por ello, los problemas que se enfrentaban serían extensivos a la constitución problemática de las vanguardias en las periferias, una relación arte-sociedad que estaba relacionada con los conflictivos vínculos con el centro occidental, pero no determinada por éste.

Podemos entonces pasar a definir el momento de crisis de la dinámica social donde se había inscrito la actividad de las vanguardias –y de sus expectativas optimistas (económicas, culturales y políticas)–. En realidad, puede ser postulada como una misma dirección de fuerzas sociales internacionales en la que triunfa un conservadurismo radical sobre los respectivos sectores de izquierda, que se hace claro luego del largo primer decenio posterior a la I Guerra Mundial y de la Revolución rusa, hacia finales de la década del veinte, y que llega a concretarse radicalmente a mediados de los treinta. Por un lado, la fascistización europea (luego del fracaso de la revolución en Alemania); la depresión desde el 29 en los Estados Unidos (que conduce al “populismo” del *New Deal* como la cancelación de la posibilidad revolucionaria en dicho país); el proceso de burocratización soviético estalinista y la derrota definitiva del trotskismo (que será estigmatizado como el sector de izquierda). En la mayoría de los países de Latinoamérica se da, en ese momento, una alianza del imperialismo, las burguesías y un remozamiento de oligarquías locales, que propician golpes militares, arreciando las represiones internas, suerte de “anticlímax” con respecto a 1880, según Halperín Donghi (308).<sup>47</sup>

Finales de los veinte y principios del treinta se verifica y se hace evidente, así, la retorización de la estética vanguardista en Latinoamérica, suerte de academización de la rebeldía,

---

<sup>47</sup> Aceptamos este criterio como algo establecido, pero no da cuenta plena de la complejidad del proceso continental, en momentos en que se institucionaliza la Revolución mexicana, espacio importante del debate y producción vanguardista; irrumpe en Brasil Getúlio Vargas, siendo uno de los focos artísticos que permanece productivo y complejo durante esos años, o de procesos políticos en cierta medida inversos que se dan, por ejemplo, en una Venezuela en trance de finalizar la dictadura de Gómez, la etapa final de la Cuba de Machado o el ascenso de la izquierda liberal en Colombia.

a la par de la disolución de la capacidad aglutinante de los diversos grupos y escuelas (el activismo de vanguardia), y que se traduce en un impulso hacia respuestas individuales en lo literario y colectivo-militante en lo político.<sup>48</sup>

En efecto, como es casi de común acuerdo, alrededor de 1930 se da un cambio de dirección radical o, lo que para muchos es el comienzo del fin de las vanguardias históricas. Osorio dice que “es liquidado institucionalmente en la mayor parte de América Latina, al cambiar más o menos violentamente las condiciones políticas que se habían creado en el anterior decenio” (Manifiestos XXVII). Schwartz, por su parte, lo ve como un cambio hacia lo ideológico. Forster<sup>49</sup> lo señala como momento de cansancio del experimentalismo. Casi parafraseando el augurio de Marinetti, en cuanto a la obligada decadencia de los poetas de perdida adolescencia, precisa el fin del funcionamiento de los grupos, aunque no de sus creaciones individuales, que por el contrario –sugiere– alcanzan sus obras mayores (“*Latin American Vanguardismo*” 17).

A principios de los treinta, se llega al fin de las revistas político-literarias más importantes y de mayor difusión continental, como La Revista de Avance y Amauta, coincidiendo con la muerte de los dos principales líderes del comunismo continental, Julio

---

<sup>48</sup> Es un momento singular en todas partes. El academicismo, la crisis del sentido grupal y la radicalización política en Europa se ven ejemplificados en el segundo manifiesto surrealista, en las diatribas de Bretón contra los disidentes y en la afiliación al marxismo, primero prosoviético, y poco más tarde, trotskista. Como algo equivalente, en la URSS se da la “inexplicable” vuelta al realismo de Malevitch.

<sup>49</sup> La cronología que propone Forster es más o menos la aceptada en general, y está basada fundamentalmente en las fechas de creación de obras en las que, según el criterio, puedan verse trazas vanguardistas. Estos paréntesis cronológicos parecen aspirar una relación de equivalencias con obras paradigmáticas europeas. Forster establece, así las fechas de 1910 a 1920 como momento de transición entre modernismo-simbolismo y vanguardias, que Osorio precisa como de coexistencia entre modernistas consagrados, últimos modernistas y muy recientes vanguardistas. Sin embargo, para quienes buscan las realizaciones como bordes limitantes, entre ellos Schwartz, la fecha de inicio continental sería el 1914 de Non serviam de Huidobro. La década siguiente, es vista como etapa central. Sería el momento de expansión de manifiestos, revistas y grupos, con una “articulación única en 1922” (Pacheco 327) y una crisis casi compartida por todos los críticos alrededor de 1930. Luego, se considera diversos puntos de la siguiente década, como de “relative maturity and impatience with some of the recent loudly proclaimed solutions” (Forster 17), que para Schwartz termina en Nicaragua, en 1931; para Verani en 1935, mientras que para Osorio es el inicio de un segundo período vanguardista, que llega hasta el final de la II Guerra.

Antonio Mella y Mariátegui. Se produce la radicalización política de dos figuras centrales (ya vinculadas a la izquierda), Vallejo y Oswald de Andrade. Por su parte, en México en 1932, José Gorostiza hace un “acto de contrición”, rectificando su “actitud europeizante”, con voluntad de “autenticismo mexicano”. En la misma dirección, habría que leer el tardío acto de arrepentimiento y de autocrítica de Mario de Andrade, en su ensayo sobre modernismo de 1940: “Toda mi obra no es más que un hiperindividualismo implacable [...] de una cosa no participamos: del mejoramiento político social del hombre” (Schwartz, Vanguardias latinoamericanas 53). Quizás nadie lo entendió tan temprana y sosegadamente como Alfonso Reyes, quien, forzado a la discusión abisal de reflexión sobre la crisis o no de las vanguardias mexicanas, en 1932, respondió apelando a un sentimiento nacional:

Advertí, en la historia, que las literaturas nacionales se enriquecen más con la libre creación que con la creación de pie forzado que pretendiera ajustarlo todo a una previa “sofistería” teórica. Pero tampoco dejé de atender a un fenómeno cuya ejemplar reiteración debe hacernos pensar un poco: –Cuando la poesía se desencariña de las realidades circundantes puede decirse que vive gastándose a sí misma, y así va afinando sus instrumentos en una atmósfera de pura retórica. [...] La crisis representa un ansia de objetividad, de nuevo alimento terreno, una sed de contenido. (153)

De aquí que podamos definir este momento como punto de inflexión final de las vanguardias estudiadas, una crisis vista más como reflejo de la situación político-económica internacional (primera crisis real del imperialismo), que como una inscripción misma en las definiciones históricas que se llevaban a cabo. Sin embargo, habría que asumir que la situación política que da sentido simbólico al momento es el inicio de las tensiones que en la República

española conducen a la Guerra Civil.<sup>50</sup> Ésta no sólo fue la última guerra ideológica, como ha sido repetido muchas veces, sino la liquidación de los últimos resguardos importantes del anarquismo europeo organizado (y su enfrentamiento a la vez con la izquierda internacional, en particular con el comunismo pro-soviético) y la antesala de la II Guerra Mundial, que enfrentó también significados y prácticas específicas de la relación arte-sociedad, sufriendo su derrota en manos del fascismo internacional. Este experimento global en las “dos Españas” revivió –por primera vez, y quizás por última, con tanta intensidad– los lazos que con Hispanoamérica habían sido rotos un siglo antes.<sup>51</sup> Comunidad de la lengua y comunidad internacionalista que quedó escrita en la poesía latinoamericana, por algunos de los nombres más conocidos de la literatura vanguardista: Vallejo, en particular, pero también Neruda, Nicolás Guillén, Rosamel del Valle, Raúl García Tuñón, incluso, el joven Octavio Paz.

### 1.3 RAMA Y LAS DOS VANGUARDIAS LATINOAMERICANAS

En 1973, en un artículo titulado “Las dos vanguardias”, Ángel Rama dio paso a una configuración distinta de la dicotomía planteada entre vanguardia y política, ya desde las mismas disputas grupales (que definían su autoridad de campo), utilizando otra que permite, de paso, destacar aspectos diversos. Rama advertía el “desajuste entre las formas literarias recibidas

---

<sup>50</sup> Hacer énfasis sobre la situación que lleva a la Guerra Civil Española como el marco final de las vanguardias, que ha sido adelantado ya por algunos críticos aunque no con particular énfasis, es distinta de la posición de González Echeverría quien, aceptando esto, ve allí, por un lado, una culminación romántica del ejercicio político del artista, y por el otro, más que consecución de la carga social constitutiva de las vanguardias, su primera manifestación: “La Guerra Civil le dio foco, dirección y sentido a la rebeldía que las vanguardias habían heredado del romanticismo. Hizo a la poesía a la vez profunda e inmediata. Súbitamente el arte tenía una causa que defender, y en el fascismo un enemigo”. (Prólogo 13)

<sup>51</sup> Y que de alguna manera, comienzan a reconstituirse en sentido diverso con el Ariel.

[modernismo y realismo] y la sociedad latinoamericana”, señalando las distancias entre esa realidad y la modernidad referencial tan marcada en la temática vanguardista europea, la “ciudad mecánica de los futuristas” (210), superficialidad que ya Vallejo había reclamado en “Poesía nueva”. De esta manera, más que la exaltación del cambio urbano y el optimismo de la técnica moderna, propios del marcado avance industrial que vivían los países del centro, la literatura y el arte latinoamericano nombraban el deseo de una modernidad en la que se aspiraba participar como colectivo. En “las nuevas estructuras urbanas” de todo el continente se aceleraba la modernización, desde el último tercio del siglo XIX, propiciado por grandes inmigraciones internas y externas, pero sólo lentamente perdían su rostro pueblerino. El punto central de esta nueva constitución citadina era que allí se facilitaba “la conjunción de sectores sociales dispares” (“Las dos vanguardias” 210), y las tensiones que se daban entre los sectores medios para afianzar, consolidar o reclamar su poder. Así, si las vanguardias apelaban a nuevos tiempos, estos también serán los de la constitución de ese “debate” social y su definición de voluntad de poder que tomaba cuerpo en los estratos medios y populares, reclamos que adquirirían, una vez más, fisonomía de indagación identitaria, en cuanto se daba “una más lúcida captación de su idiosincrasia y su herencia peculiar [...]” (*ibid.* 212).

Las vanguardias en Latinoamérica intensifican la relación entre sociedad y literatura a través de un nuevo tipo de relación con la sociedad, ya que los movimientos migratorios hacia las urbes permitían la “violenta aproximación de las tradiciones” (*ibid.*), es decir, una relación que ponía en juego identidad y representación, sectores y tradiciones en trance de negociación. A diferencia de otras vanguardias con las que coincide –precisa Rama–, las continentales no se resuelven simplemente en la anulación del pasado (aunque su convocatoria anti-modernista les diera sentido coyuntural), ni en una estética supranacional (que termina apelando a la

legitimación metropolitana), sino en una superposición favorable para la articulación de expresiones que se disponen como nacionales-continetales-internacionales: “La ruptura latinoamericana coincide y se agrava con la ruptura que llamamos, por mera comodidad, universal, pero se sitúa en distinto nivel [...]” (*ibíd.* 224-5). El trasunto simbólico de las vanguardias, entonces, es el del enfrentamiento político de dichos grupos que se da hacia lo interno de la nación y hacia lo externo de la nueva globalidad (los nuevos tiempos imperialistas). De allí que muchos de los grupos vanguardistas latinoamericanas discutieran al mismo tiempo su perfil nacional, es decir la inscripción y renovación de sus tradiciones, y una internacionalidad que apuntaba al borramiento de las diferencias, incluso en las barreras fanáticas de sus grupos más cosmopolitas y pro-europeos.

Rama define dos debates en los cuales subyace esta posibilidad de negociación con las culturas tradicionales que se dan en las vanguardias. El debate con “lo viejo” resulta externo a las vanguardias, mientras que es en el debate interno donde se construye la doble posibilidad a la que se refiere en su título:

Por otro lado hay un debate distinto instalado dentro del vanguardismo: opone dos modos de la creación estética en relación a la estructura general de la literatura (y por ende de la sociedad latinoamericana) y en su primera época genera asociaciones ocasionales con otras corrientes artísticas; un sector del vanguardismo, más allá del rechazo de la tradición realista en su aspecto formal, aspira a recoger de ella *su vocación de adentramiento en una comunidad social*, con lo cual se religa a las ideologías regionalistas; otro sector, para mantener pura su formulación vanguardista, que implica ruptura abrupta con el pasado y remisión a una inexistente realidad que les espera en el futuro, intensifica su vinculación con la estructura del vanguardismo europeo, esto lo forzaría a crear un posible ámbito común para las creaciones artísticas de uno y otro lado del

Atlántico, lo que obligadamente pasa por la postulación de un universalismo.  
(*ibid.* 222, énf. nuestro)

Sin embargo, la discusión se ancla entre dos concepciones, la de una realidad propia (¿necesariamente referida al pasado como tradición?) que impide la traducción de una vivencia contemporánea distinta (tanto a la tradición como a la del centro, una modernidad distinta), y la de un tiempo futuro (¿necesariamente ajeno como posibilidad?), que impide la concepción de una aspiración utópica propia. Incluso, pudiera pensarse que en la discusión interna de las vanguardias, Rama estuviera minimizando la posibilidad de que en las aspiraciones universalistas se pudiera respirar también un decir americano. De aquí que habría que repetir, sin desarrollar (ya que va en otra dirección a lo que intentamos) lo que él mismo apuntaría luego en *Las máscaras de la democracia*, con respecto a los modernistas:

El arte vive de paradojas: cuando los románticos abogaron por un arte americano, proporcionaron cerrados discursos a la europea; cuando los modernistas asumieron con desparpajo democrático las máscaras europeas, dejaron que fluyera libremente una dicción americana, traduciendo en sus obras refinadas un imaginario americano. (169)

También se pueden evocar las ideas que sobre transculturación narrativa ya desarrollaba el crítico, donde consideraba que Europa y Norteamérica eran focos modernizadores (las técnicas), y las tradiciones propias americanas, cedazo de las transformaciones internas, lo que lo inscribe dentro de una concepción teleológica neohegeliana de negación regeneradora. Más adelante, en el mismo artículo de “Las dos vanguardias”, al contraponer Carpentier a Vallejo, Rama propuso a éste último como la consecución renovadora que entonces privilegiaba, dejando

al primero, conflictivamente, del lado de la otra vanguardia, la pro-europea,<sup>52</sup> en la que “subyace la aprobación del sistema literario europeo, su axiología y hasta el público que lo integra” (227).

En cambio, de Vallejo:

Todavía Mariátegui lo veía como un regionalista, en esa superposición de los dos debates a que aludimos [el externo y el interno], cuando ya él era un vanguardista puesto a la reconstrucción del sistema literario propio, lo que le significó recoger a brazadas los comportamientos lingüísticos locales, los mitos individuales y sociales, las intuiciones del último Darío, creando así una mutación que se ejercía dentro de la estructura de la lengua, tanto la literaria como la hablada, que se había desarrollado en el continente [...] (*ibid.* 229)

Rama apelaba al concepto de “sistema literario latinoamericano”, único y común, constituido como propio desde 1910 (*ibid.* 224), que sería lo que subsumiría tanto la multiplicidad de diferencias, como la continuidad de lo regional-tradicional. Así, el sistema apunta a una “renovación de formas literarias para ajustarlas a la nueva realidad” –de sentido transculturador en cuanto la renovación está ligada a elementos que vienen del afuera del sistema–, y un desarrollo “que asegurara la comunicación presente con un público [...] y por lo mismo estableciera la continuidad literaria” (*ibid.* 230). Entonces, el concepto de sistema literario busca mantener un cierto *elán* creativo frente a un hecho complejo y heterogéneo, en comunicación con *su* público, que no es otro, en el caso de las vanguardias, que el representado fundamentalmente en el nuevo conglomerado urbano.

---

<sup>52</sup> Confundiendo, al parecer voluntariamente, las probables aspiraciones de algunos vanguardistas con el fenómeno en sí, además de darle al desarrollo europeo la potestad de reconocimiento que critica en la actitud misma de Carpentier, Rama afirmó con ironía: “Los latinoamericanos compartieron la vanguardia del ‘ombligo del mundo’ pero nunca fueron sus protagonistas. En el mejor de los casos, actores de tercera fila que entran a escena con una tarjeta sobre la bandeja; en el peor, meros espectadores que rondaban la Closerie de Lilas y compraban puntualmente las pequeñas revistas [...] Ese tácito rechazo que experimentaron y que corresponde al eurocentrismo cuando todavía sus escritores no se habían desperdigado por el mundo [...] pero más que nada la experiencia de la otredad que padecieron al contacto de la estructura cultural vanguardista en que aspiraban a trasfundirse, explica lo que todos los latinoamericanos, unánimemente, encontraron en el París de los años veinte y treinta: su lejana América Latina”. (“Las dos vanguardias” 219)

Es la existencia de esta pluralidad de combinaciones de rasgos nacionales en las vanguardias la que interesa recalcar, como garantes de la permanencia y pertenencia, pues permite apuntar a un fenómeno que evade las distinciones entre regionalismo y universalismo, ya caducas. Es más bien un posicionamiento que postula la creación estética en un orden de lo político, donde, sin paradojas, lo cosmopolita no niega la posibilidad de diferencia nacional y lo nacional, su derecho universal. Sería una manera de aceptar la conocida posición de Borges y darle sentido político, el que es “nuestra” toda la cultura universal sólo si se postula a la vez la posibilidad de su inversión: el que la cultura “nuestra” sea también cultura universal, de modo que toda cultura participa de lo universal. Así, más que el vector transculturador y ordenador, las vanguardias se inscribirían en la discusión interna de una contemporaneidad que se funda – literaria y en términos productivos– en una aspiración de simetrías.

En este sentido, Osorio destaca que la *coincidencia* entre arte y política, vista como un vínculo voluntario en el cual prevalece la fuerza de los acontecimientos sociales, tiene una convocatoria que desborda a las élites de los sectores hegemónicos y va hacia un conjunto más vasto de grupos sociales:

En estas condiciones, no es difícil comprender que en muchos países la rebelión artística y el cuestionamiento de los valores culturales existentes se vinculan en mayor o menor grado a los impulsos de revolución social que movilizan a los sectores explotados. Esto es lo que hace que en el proceso de renovación del arte y la literatura, la vanguardia artística (tradicionalmente encarnada por sectores aislados de las éticas culturales) tuviera objetivamente la *posibilidad* histórica de encuentro y coincidencia con la vanguardia política y social representada por las clases y sectores contestatarios en ascenso. Probablemente pueda considerarse esta posibilidad –no siempre concretada y ni siquiera asumida conscientemente– como una de las condiciones que posibilitan el que la renovación vanguardista de esos años alcanzara una dimensión distinta, más amplia, profunda y hasta cierto

punto “masiva” –en todo caso, menos elitesca–, lo que constituye un hecho prácticamente inédito en la historia de las renovaciones artístico-literarias. (“Para una caracterización histórica” 230)

Las manifestaciones que cobraron más evidente cariz político, en su sentido más amplio (muchas de las cuales involucraron la radicalización de rasgos nacionalistas y étnicos), pasan por derecho propio a ser elementos estructurantes de estas vanguardias, y no hechos ajenos o impuestos, la “denominante social” como la define Rama en “Las dos vanguardias” (214).<sup>53</sup> Las vanguardias como simple reflejo de condicionantes sociales –incluso revolucionados– resulta entonces insuficiente, y hay que pensar más bien que en esta presencia múltiple y conflictiva, dentro de ellas, lo que se dirime es la posibilidad de simbolización de la nación latinoamericana, que ya no queda definida en una representatividad hegemónica, sino más bien por sus conflictos, como insistía Conejo. De alguna manera, con todas las limitantes que puedan plantearse en la articulación política de las vanguardias, éstas estaban en sintonía con las luchas raciales, populares o internacionalistas,<sup>54</sup> que conllevaban la aspiración a producir una radicalización que

---

<sup>53</sup> Por citar lo más conocido, la vanguardia peruana y en buena medida la andina que, como se sabe, presenta fuertes visos indigenistas, y en ella se expresa con mayor contundencia la conformación de lo propiamente político y lo vanguardista (piénsese no sólo en Amauta, sino en las otras revistas militantes vanguardistas peruanas). Por el lado vanguardia-motivos indígenas en Centro América, hay que recordar a Asturias, además, de la concepción nacionalista y popular de un José Coronel Urtecho en Nicaragua, el énfasis popular del *Postumismo* dominicano de Domingo Moreno Jimenes, la vanguardia criollista del Caribe, involucrada con el nacionalismo negro, donde se inscribe el *Diepalismo* puertorriqueno de Palés Matos, y el negrismo populista de Nicolás Guillén, e incluso la novela Eque-Yamba-O, de Carpentier, así como a los *minoristas*, el grupo cubano con claros vínculos marxistas. En México los *agoristas* y hasta los mismos estridentistas. En otros países se enrarecen los límites de estos términos. En Brasil, el discurso fascista del modernista Plínio Salgado, fundador del grupo *Verde-amarelo*; en México, la presencia conflictiva en la pintura mexicano del Dr. Atl, que de anarquista se hace fascista; y en Cuba, la del minorista Alberto Lamar Schweyer, que se fascistiza con Machado (Osorio, El futurismo y la vanguardia 67). En Venezuela, la presencia conservadora de la voz más vanguardista de Uslar Pietri. En Argentina, se suele citar la atención popular de un Artl y, en particular, la del combatiente Raúl González Tuñón, ambos ubicados de manera distinta y conflictiva entre Florida y Boedo.

<sup>54</sup> Esto indica una complicidad historiográfica, pues el borramiento de la pluralidad de manifestaciones juega al marco de representación uniforme provechoso para las nuevas clases dominantes. Como dice Rama: “Fueron las clases medias ascendentes de los centros urbanos de incipiente modernización las que en este siglo promovieron una demarcación de presuntas y homogéneas ¿culturas nacionales?, trabajando con un concepto espacial y horizontal de las culturas que sirvió de basamento al discurso de la literatura”. (Prólogo 10)

revelara la condición policlasista y multiracial, incluso multisocial –como la llama Martí (en Rama, La ciudad letrada 124)–, que el siglo XIX había ocultado tras la falsa supremacía blanca criolla, cuando ésta no se travestía con la máscara de una aspiración mestiza.

#### **1.4 EL ARTISTA PLENO DE LAS VANGUARDIAS CONTRA LA VANGUARDIA**

*Se dan casos, muy excepcionales,  
en que un artista es revolucionario en el arte y en la política.  
El caso del artista pleno.*

Vallejo

La complejidad de la conformación crítica de las vanguardias no fue percibida de igual manera por los miembros de los grupos que como tales se conformaron. Un cierto espíritu anarquizante y la disposición política militante hicieron mella muy pronto entre sus propias filas, en particular, en la medida en que se fueron ordenando y aplacando como escuelas, como fórmulas retóricas, como espectáculo cultural. Se llegaba al momento en que parecen enfrentarse ética y epistemología, en los términos de la autocrítica de Lukács cuando, en el prólogo de 1962 a su Teoría de la novela, dice: “[...] el autor se hacía del mundo una idea que procedía de una mezcla entre una ética ‘de izquierda’ y una epistemología de ‘derecha’ (ontología, etc.)” (23-4). Es así como las primeras reflexiones importantes surgen como una conciencia autocrítica del mismo vanguardismo y en las bases mismas de su pensamiento, lo que de manera evidente estaba cifrado en el dadaísmo, el más radical de los movimientos europeos, que produce e instala la más

clara postura autocanceladora del período: “Los verdaderos dadaístas están contra DADÁ” (cit. en De Torre 219).<sup>55</sup>

Ya en 1921 –es decir, años antes de que Amauta se convirtiera en el proyecto que definiría la más clara articulación de política y vanguardias en Latinoamérica–, Mariátegui dio su percepción del tema como un hecho revolucionario, minimizando las diferencias entre las diversas facciones y escuelas, para entender que “[e]l instante histórico es revolucionario en todo sentido. [...] Pero a ellas lo une la finalidad renovadora, la bandera revolucionaria, todas estas facciones artísticas se fusionan bajo el común denominador de arte de vanguardia” (“Aspectos viejos y nuevos del futurismo”, en El artista y la época 57). No obstante, allí mismo y desde entonces, advertía la desviación autoritaria que luego cobraría vida plena a partir de mediados de la década:

El fracaso es, pues, de la ortodoxia, del dogmatismo; no del movimiento. Ha fracasado la desviada tendencia a reemplazar el academicismo clásico con un academicismo nuevo. No ha fracasado el fruto de una revolución artística. La revolución artística está en marcha. Son muchas sus exageraciones, sus destemplanzas, sus desmanes. Pero es que no hay revolución medida, equilibrada, blanda, serena, plácida. Toda revolución tiene sus horrores. Es natural que las revoluciones artísticas tengan también los suyos. La actual está, por ejemplo, en el período de sus horrores máximos. (“Aspectos viejos y nuevos del futurismo”, en El artista y la época 59)

En un texto posterior, de 1924, al tratar el tema del torremarfilismo (asociado con el rechazo que hacen las vanguardias del modernismo), Mariátegui afirma que allí se expresaba una

---

<sup>55</sup> “Picabia, posteriormente [a 1921], en L’Espirt Nouveau escribía que para él Dada sólo había existido de 1912 a 1916, antes de su aceptación por el público. Una vez impuesta, cuando Dada corría el peligro de formar discípulos, comenzando a dogmatizar, ya no le interesaba y se alejaba de ella. Su apartamiento implica la desaparición del ‘manager’ y sostenedor crematístico del grupo”. (De Torre 225)

crítica a la burguesía modernizadora en ascenso, pero conservadora y aristocratizante, decadente y reaccionaria (que miraba al pasado).<sup>56</sup> Al mismo tiempo, aseguraba que las vanguardias eran una crítica renovadora que buscaba superar esa misma burguesía (acorde con la teleología marxista), equivalente a la que se daba en el terreno propio de lo social, por ser, precisamente un “instante histórico revolucionario”. Es evidente que, para el pensador peruano, la literatura formaba parte de una discusión mayor que involucraba, una vez más, las fuerzas sociales en conflicto.

Luego, en 1926, enfocándose ya en el surrealismo como “la” consecución natural de las vanguardias, subsumiéndolas todas en él, destacó una conformación política ejemplar:

La insurrección suprarrealista 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 suprarrealistas 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. (“El grupo suprarrealista y Clarté”, en El artista y la época 42)

Pero en otro artículo de ese mismo año, “Arte, revolución y decadencia”, se vio obligado a matizar este sentido renovador de las vanguardias, al comprobar en ellas tendencias simultáneas de decadencia y revolución, “no todo el arte Nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente Nuevo” (Amauta 3: 3), según afirmaran el estatus de poder –hablaba de capitalismo–, o apuntaran a su renovación y superación. Exigía, entonces, un espíritu nuevo que tenía que volcarse a la convocatoria y creación del socialismo. Sin embargo, contemplaba ya el

---

<sup>56</sup> Nos interesa el testimonio de una apreciación, y no la apreciación misma. De esta manera, la fuerza que niega no es mera inmanencia literaria, sino expresión de una confrontación social.

problema de que, en términos de su performatividad literaria, en su superficie textual, resultaban difícilmente clasificables.<sup>57</sup>

Ese mismo año, 1926, Vallejo denuncia por primera vez la retorización de las vanguardias, en “Poesía nueva”, una suerte de advertencia termidoriana de la revolución estética, viendo en ella la pérdida de un espíritu popular, criticando que la nueva sensibilidad se reducía al empleo de palabras o metáforas supuestas como nuevas, exigiendo que la poesía tenía que “despertar nuevos temples nerviosos”, reduciendo el efecto de la desmesurada ambición de novedad, pues la poesía nueva debía ser “simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna” (Ensayos y reportajes 435-6).<sup>58</sup> Posición y síntesis similar a la de Huidobro, quien, un año antes, en “Futurismo y maquinismo” había escrito que “[n]o es el tema sino la manera de producirlo lo que lo hace ser novedoso. Los poetas que creen que porque las máquinas son modernas, también serán modernos al cantarlas, se equivocan absolutamente” (cit. en Schwarz, 385). En términos estrictos, habría que concluir que estas críticas a las vanguardias eran críticas vanguardistas, es decir, críticas producto de sus mismas fuerzas interiores, fuerzas también en conflicto.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> De este modo, comenta como fuerzas equivalentes el desplazamiento del futurismo italiano hacia el fascismo y del ruso hacia el comunismo, para validar su percepción de los vínculos naturales entre política y vanguardia (El artista y la época 19-20).

<sup>58</sup> Vallejo había publicado ya este texto en agosto, en la Revista de Avance, y sale de nuevo en la misma revista Amauta 3, donde Mariátegui repetía casi las mismas ideas (seguramente lo leyó en la revista cubana, lo que hablaría de una interesante y quizás no explorada influencia de Vallejo en Mariátegui), exigiendo también un nuevo espíritu: “No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales”. (“Arte, revolución y decadencia” en El artista y la época 18)

<sup>59</sup> Verani, en cambio, esquematiza la posición de Vallejo reduciéndolos a los hechos técnicos y de estilo, negándole así su condición de “propulsor de las corrientes de vanguardia”, y considerándolo intolerante ante lo nuevo, contradiciéndose al creer que Vallejo a la vez se contradecía y arrepentía: “rasgos distintivos que vinculan a Trilce con la poesía que Vallejo niega” (Vanguardias literarias 30-1).

Un año más tarde, el poeta peruano desarrolla estas ideas en su artículo “Contra el secreto profesional”,<sup>60</sup> agrediendo contra el surrealismo en su propio terreno, París, separándose de la visión entusiasta de un Mariátegui que ejerce sobre él una profunda influencia política. En realidad, más que al surrealismo como movimiento, habría que entender que el fondo de la crítica de Vallejo se dirigía al contexto latinoamericano –se publicó en Amauta– y, específicamente, dirigida a su propia generación. Vallejo descalificaba allí a casi todos los poetas que entonces ya comenzaban a alcanzar renombre internacional, en un tono virulento, desmontando el argumento de la novedad, que era el de mayor peso en los textos programáticos de los diversos grupos (argumento heredado por la crítica clásica del tema): “La actual generación de América es tan retórica y falta de honestidad espiritual, como las anteriores generaciones de las que ella reniega” (Escritos 73), por tanto, lo relevante no era la supuesta ruptura con los modernistas (lo viejo), sino el “plagio grosero” de las corrientes extranjeras (*ibíd.* 76). Sin embargo, él mismo ponía distancia con la crítica maniqueísta que se desprendería de esto, aclarando: “No se trata aquí de una conminatoria a favor de nacionalismo, continentalismo ni de raza”, como tampoco una mera negación de Occidente (*ibíd.*). Parecía ya estar consciente de que la igualdad simbólica, así como la política, dentro de los grupos internos a la nación y de estos con los del centro, permanecería en el plano de lo retórico (y de la literatura), si no se sumaba a una praxis revolucionaria y militante, en particular, a las luchas proletarias marxistas que daban una respuesta (una esperanza, si se quiere), que resolvería lo nacional en lo internacional.

---

<sup>60</sup> Apareció por primera vez en Variedades, Lima, 7.5.1927. Su título hace referencia al artículo de Jean Cocteau, “El secreto profesional” incluido en Rappel à l’ordre, y parece repudiar el sentido de “receta”, y desdeñar los “cánones del gusto elitista” (Franco 206) expresados en él. También Mariátegui ataca a Cocteau, ese mismo año, acusándolo de traicionar su pasado dadaísta. (“Arte, revolución y decadencia” en Amauta 3: 3)

Vallejo había ofrecido ya su versión latinoamericana de esa “nueva sensibilidad”, a la que tanto se referían los manifiestos y revistas. Revelaba una ex/centricidad que le permitía ser renovador y estar anclado en la tradición de un sistema literario propio, como supo definir el mismo Rama (ver *supra*), por encima del mismo Mariátegui. Si Vallejo toma impulso de muchas fuentes, refleja claramente aspectos de su entorno tanto colectivo como personal, denunciando en la materialidad del texto condiciones sociales, pobreza, marginalidad, dominación y explotación a las que eran (y son) expuestos los miembros de vastos grupos sociales del continente. Su vanguardismo era una poética del dolor y el conflicto de la modernidad, no su celebración. Llena de referencias biográficas, su voz está constituida, también, por una multiplicidad de relaciones humanas que convergen en él, apelando a la oralidad en resistencia con la escritura, y no a su mera reproducción o falseamiento. En Vallejo convive una múltiple e irresoluta tensión social y geocultural, y hay que concluir, como señala Gutiérrez Girardot con respecto a que en el rubendarismo no cabía Darío completo (en Osorio, Manifiestos XVII), que tampoco en la percepción maniqueísta del vanguardismo cupo nunca del todo la obra de Vallejo.

De aquí que sea significativo que Vallejo haya sido, quizás, el crítico más acerbo de las vanguardias latinoamericanas. Si es Mariátegui quien lo antecede e influye (aunque con diferencias), sus críticas se inscribían en una línea que venía de las tempranas advertencias de Darío y Nervo sobre el futurismo, realizadas en el mismo 1909 del primer manifiesto de Marinetti. Éste, que había generado un interés profundo en Latinoamérica, fue poco más tarde criticado por su tendencia autoritaria y sus filiaciones fascistas. Como sólo fue evidente años más tarde, no eran meras críticas y resistencias a “lo nuevo” de parte de “los viejos” escritores continentales, sino una clara percepción de las debilidades y peligros que en sus propios comienzos se anunciaban.

Vallejo vuelve contra el grupo francés en “Autopsia del superrealismo”, publicado en Amauta 30, en 1930, luego de su primer viaje a la Unión Soviética, vinculando decadencia capitalista y retorización vanguardista:

La inteligencia capitalista ofrece, entre otros síntomas de su agonía, el vicio del cenáculo. Es curioso observar cómo las crisis más agudas y recientes del imperialismo económico –la guerra, la racionalización industrial, la miseria de las masas, los cracs financieros y bursátiles, el desarrollo de la revolución obrera, las insurrecciones coloniales, etc.– corresponden sincrónicamente a una furiosa multiplicación de escuelas literarias, tan improvisadas como efímeras.<sup>61</sup> [...] Nunca el pensamiento social se fraccionó en tantas y tan fugaces fórmulas. Nunca experimentó un gusto tan frenético y una tal necesidad por estereotiparse en recetas y clichés, como si tuviera miedo de su libertad o como si no pudiese producirse en su unidad orgánica. Anarquía y desagregación semejantes no se vio sino entre los filósofos y poetas de la decadencia, en el ocaso de la civilización greco-latina. Las de hoy, a su turno, anuncian una nueva decadencia del espíritu: el ocaso de la civilización capitalista. (44-7)

Vallejo precisa aquí los condicionamientos de la literatura vanguardista puesta en relación a la crisis del capitalismo y a la imposición imperialista (“corresponden sincrónicamente”), pero no como negación o reacción de la misma (la estructura “irracional” del texto), sino como síntoma de equivalencia. Era el “vicio” burgués de esa nueva sensibilidad convertida en escuela, la actitud gregaria (grupo y manifiesto) que tendía, necesariamente, a la retorización estética y al academicismo (la rápida reificación del arte moderno), lo que expresaba la voluntad de poder propio del cenáculo, que se ponía en contradicción con los postulados libertarios (de allí, el “miedo de su libertad”). Es éste el “espíritu de época” que no logra

---

<sup>61</sup> Mariátegui, en “Post-impresionismo y cubismo”, en 1924, texto seguramente leído por Vallejo, había utilizado la idea de la multiplicidad de escuelas y las modas como síntoma spengleriano de decadencia de la “civilización capitalista”.

compartir ni aceptar. En términos de Bourdieu, podríamos decir que Vallejo verificaba el ascenso interno de los sectores menos radicales de la intelectualidad, que forjaban una academización garante de su permanencia en el nuevo campo intelectual.

Lo que le da sentido más profundo a la tesis de Vallejo es que no discute la presencia de los grupos de vanguardia en el plano de lo simbólico, ni de su obra como desviación o mera decadencia,<sup>62</sup> sino por expresar un distanciamiento de los reclamos concretos de los sectores sociales populares, situación equivalente a la que habían arribado los modernistas, en sus aspiraciones cosmopolizantes. En efecto, se daba un paralelo entre la retorización modernista y la de los grupos vanguardistas que expresaba el alejamiento de una realidad que, cada vez con mayor fuerza, iba hacia una crisis social y económica. Y así se pudieran repetir las conclusiones de Osorio sobre el fin del modernismo, en términos de las vanguardias a finales de los veinte:

Lo artístico como asidero y refugio de valores frente a una realidad en descomposición, poco a poco, sin embargo –y precisamente por este desligamiento de lo real, lo cotidiano–, devino en retórica (interés en código) y en proceso de autoalienación preservativa: si la Belleza no estaba en lo real, era en el Arte donde había que buscarla. Y de este modo lo que en un momento pudo ser y fue bastión de ataque para fustigar una realidad en proceso de degradación, se fue convirtiendo en reducto de defensa y bastión de aislamiento. (Manifiestos XII)

Para escritores como Vallejo y Mariátegui, la vanguardia era la que correspondía a una actitud crítica de lo anterior y de lo actual, al mismo tiempo, articulada a la consecución de un

---

<sup>62</sup> Aunque más tarde, en “Duelo entre dos literaturas”, publicado en Lima, en octubre de 1931 (Universidad), textualmente, señala una decadencia de la “literatura burguesa” debido al “agotamiento de contenido social de las palabras. El verbo está vacío. Sufre de una aguda e incurable consunción social. Nadie dice a nadie nada. La relación articulada del hombre con los hombres se halla interrumpida. El vocablo del individuo para la colectividad se ha quedado trunco y aplastado en la boca individual. Estamos mudos en medio de nuestra verborrea incomprensible. Es la confusión de las lenguas, proveniente del individualismo exacerbado que está en la base de la economía y política burguesas. [...] La palabra –forma de relación social la más humana entre todas/ ha perdido así toda su esencia y atributos colectivos.” (En Artículos y crónicas completos 895-6)

futuro socialista y popular. No es que hubiera que zanzar las distancias con los lectores de bajos sectores sociales con un lenguaje demagógico, sino zanzar la distancia social misma a través del socialismo. Por ello, sus textos ponían en evidencia un momento de doble moral vanguardista, más que una separación de una doble vanguardia. Si buena parte de los manifiestos expresaban una intención de rechazo a las relaciones de poder anteriores y de su visión de mundo, el carácter definitivo de la mera exaltación de lo nuevo favorecía la gestación de una configuración de poder, si bien nueva, equivalente a la anterior, y obviamente no revolucionaria. El contenido de clase afloraba en medio de la crisis del centro, lo que obligaría a pensar las relaciones que pudieran encontrarse entre la oficialización de las vanguardias continentales (e internacionales) y la nueva configuración política en Latinoamérica, que llega a una alianza de las oligarquía remozadas (por el orden neocolonial desde finales de siglo, como lo llama Halperin) y la nueva burguesía nacional, articulada al imperialismo, como ya dijimos.<sup>63</sup> Como se sabe, la ampliación de la base democrática, de las aspiraciones populares, de la aspiración a una nueva configuración social más inclusiva de los grupos sociales en ascenso que se llevaba a cabo, hasta entonces, y desde finales del siglo XIX, se topó con el surgimiento de gobiernos militares en casi todo el continente.

Ya en 1927, Mariátegui había advertido que “una gran parte de los presuntos vanguardistas revela[ba], en su individualismo y su objetivismo exasperados, su espíritu burgués decadente” (en Schwartz, Vanguardias latinoamericanas 33). Sin embargo, de sus textos del año treinta sobre los surrealistas se desprende que proponía la ecuación de vanguardia en arte, marxismo en política, lo que para el Vallejo parecía ser insuficiente. El problema para el poeta peruano era una particular articulación de la potencialidad revolucionaria que tenía la nueva

---

<sup>63</sup> Podríamos pensar que la crisis económica internacional, producida en los centros industrializados, una vez más, buscaba su resolución en un reordenamiento de sus relaciones económico con los diversos países de la periferia.

estética en una doble relación con la práctica del proyecto político marxista: “Más bien se trata de que conciencia y lenguaje son uno; de que la posibilidad de conciencia nueva sin lenguaje nuevo no es mayor que la de lenguaje nuevo sin conciencia nueva” (Franco 131).

En sus “Escollos de la crítica marxista”, en El arte y la revolución (terminado en 1930 y corregido en 1932), hay una frase de tono brechtiano que define la posibilidad de “[u]n artista puede ser revolucionario en política y no serlo, por mucho que, consciente y políticamente, lo quiera, en el arte” y viceversa, reconociendo que “[s]e dan casos, muy excepcionales, en que un artista es revolucionario en el arte y en la política. El caso del artista pleno” (Ensayos y reportajes 385). Este concepto es, entonces, el de libertad comprometida, que rechaza tanto la receta de cenáculos como las normativas impuestas por la ideología del Estado o del partido. Era un intento de discernir los márgenes de la libertad y del compromiso, o mejor, de la libertad en el compromiso, que quedó explícito cuando escribió que “[u]na cosa es mi conducta política de artista, aunque, en el fondo, ambas marchan siempre de acuerdo, así no lo parezca a simple vista. Como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la Revolución, pero, como artista, no está en manos de nadie ni en las mías propias, el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas”<sup>64</sup> (En Schwartz 481). En “Ejecutoria del arte socialista”, como ya había hecho con respecto al vocabulario vanguardista, precisa que el poeta socialista no se reconoce tampoco en el tema o en la técnica, sino en una sensibilidad socialista capaz de crear un poema “en el que la preocupación esencial no radica precisamente en servir a un interés de partido o a una contingencia clasista de la historia, sino en el que vive una vida personal y cotidiana socialista (digo personal y no individual)”, extensiva a todos los actos de su vida (Ensayos y reportajes 381). Era este el “artista pleno” que une Trilce con El tungsteno, el que buscaba en la inspiración

---

<sup>64</sup> Publicado en Mundial, 21.9.1928.

popular (el material artístico), el vocablo colectivo del que había hablado (en “Duelo entre dos literaturas”) que hiciera posible una expresión que fuera “simple y humana”, conjunción de libertad artística y compromiso político, que tendrá su clave en las palabras de Rosa Luxemburgo, citadas por Vallejo: “Lo que importa es la fuente de su arte y de su inspiración y no el fin consciente que él se propone y las fórmulas especiales que recomienda” (*ibíd.* 386).

## 1.5 VANGUARDIAS NARRATIVAS: NACIÓN Y CONTAMINACIÓN

*El poder político necesita abandonar la fantasía  
de que monopolizando los medios de la violencia  
tiene el monopolio sobre todo lo que es real.  
La soberanía es tan imaginaria como el arte,  
el arte es tan político como la soberanía.*

Buck-Morss

Dada la dificultad particular de separar géneros literarios en las vanguardias, por todas las mediaciones que presentaron entre poesía, poesía narrativa, prosa poética, relato, cuento, *nouvelle*, novela, el mismo manifiesto como texto, los textos como manifiestos, etc., Pérez Firmat asume que las vanguardias narrativas debían ser descritas por lo que no fueron, tentación que resulta, al menos para nuestros fines, frustrada. En realidad, se hace necesaria una generalización sobre las características de la primera narrativa vanguardista, para de allí poder entender la torsión contaminante de principios de los treinta. Verani resume algunas de ellas, en relación a la narrativa anterior:

[...] desarrollan una conciencia crítica y reflexiva; dismantelan los fundamentos lógicos de la narrativa realista; repudian el lenguaje estetizante y mediatizador; recuperan la escritura antiliteraria y conversacional; dan primacía a la integración de lo culto y lo popular; desbordan fronteras genéricas; sobreponen la subjetividad a la verosimilitud; introducen nuevas formas narrativas (obra abierta,

metanovela, novela paródica, novela fílmica, novela sin ficción); focalizan la narración en el acto de escribir; privilegian una visión humorística, lúdica e irónica; apelan a la complicidad del lector, ostentando la condición de artificio de la literatura, y adaptan una vertiente fantástica surreal. (Narrativa hispanoamericana 60-1)

Achugar, por su parte, precisa que la estrategia narrativa de estas obras daba preeminencia al narrador en primera persona, tenía carácter fragmentario y discontinuo, y hacía uso reiterado del montaje como articulador formal, todo “[l]o que supone la asimilación (o la recepción) de las nuevas técnicas de percepción de la realidad provenientes tanto del cinematógrafo como del psicoanálisis” (23-4). A lo que Maturo añade:

Un nuevo modo de realismo y actitud interna [...] Tal actitud y concepción del mundo exige las técnicas simultaneístas, la permanente actualización del devenir, el perspectivismo, el dialogismo, la organización ‘polifónica’, las técnicas del fluir de la conciencia, el discurso del delirio genial, la ruptura genérica, la quiebra de la inmanencia ficticia, la irrupción de cada vez más abundantes recursos autorreferenciales, la “novela dentro de la novela”. (50)

A primera vista es obvio que dentro de los diversos grupos y revistas de vanguardia, particularmente de la década del veinte,<sup>65</sup> son menos numerosas las obras narrativas, y que entre éstas son aún menos numerosas las de componentes nacionales o populares evidentes (aunque hay que pensar de nuevo en Vallejo, como desordenador de toda tentación generalizadora). Es decir, en una primera etapa la mayoría de las obras narrativas publicadas se inscribían dentro de la institucionalidad vanguardista, por su carácter experimental y de búsquedas principalmente autorreferenciales. Sin embargo, hacia finales de la década, cuando estalla la crisis internacional

---

<sup>65</sup> Niemeyer divide las narrativas de vanguardia en dos etapas, la primera de 1922 a 1928, y la segunda de 1929 a 1940.

y el sentido de escuela hace mella, se escriben obras que expresan malestar, ruptura o resistencias al ordenamiento global y también al ámbito nacional, resultando menos optimistas.<sup>66</sup> Son obras que ofrecen una complejidad de perspectivas ideológicas, ponen en cuestionamiento la homogeneidad misma de la nación, a la vez que muestran las tensiones entre nación y mundo, llegando en muchos casos a debatir el avance imperialista y sus contradicciones en el terreno de la nación. No necesariamente habrá que considerar esto como una elucidación narrativa del ámbito simbólico de las tensiones sociales, pero sí suponer cuestionamientos de los proyectos nacionales y de su inserción internacional.

De allí, que si se mantienen rasgos que pueden ser entendidos sólo desde la narrativa vanguardista previa, surge un conglomerado heterogéneo de elementos provenientes de otras vertientes del momento que se mezclan con ellos, el regionalismo y realismo crítico, como lo llama Rama, recurriéndose a recursos del análisis marxista, psicoanalítico, de la etnografía, la filosofía de la historia, etc., así como a elementos no literarios, como el panfleto político, con lo que muchas veces se desbordan las intenciones meramente narrativas y las propiamente estéticas. Así se da paso a elementos contradictorios del realismo decimonónico, de la novela modernista, de lo que va a ser el realismo socialista (que aún no se ha impuesto, pero que ya se avizora), de la novela histórica, la policial, etc. Ya no es el impulso vanguardista influyendo sobre Güiraldes o sobre la novela de la Revolución Mexicana (las obras tardías de Azuela, por ejemplo), sino, al contrario, absorbiendo todo lo que pueda servir para una redefinición tanto literaria como social, que tiene que ver con esos grupos sociales que han estado en juego de apariencias y

---

<sup>66</sup> Interesante que Pacheco destaque el pesimismo similar de la poesía de “la otra vanguardia”, iniciada por Salomón de la Selva y su El soldado desconocido, del mismo año *mirabilis* 1922, frente a “la máscara triunfalista del creacionismo o el estridentismo” (330). De la Selva anticipa el carácter conflictivo de la literatura frente al testimonio: “Ya me curé de la literatura./ Estas cosas no hay cómo contarlas./ Estoy piojoso y eso es lo de menos./ De nada sirven las palabras” (cit. en Pacheco 331). Sin embargo, no puede decirse lo mismo de sus poemas posteriores.

negociaciones. Es el “cataclismo genérico” de la experiencia vanguardista, como afirma Achugar, que pone en cuestionamiento la novela y la narrativa decimonónicas, sin lograr quebrantar la hegemonía del realismo regionalista o social (22), pero que, en las obras que nos conciernen, anuncia una voluntad contaminante que define no sólo su relación con el público lector –ya no solamente de las clases dominantes–, y que presiona por una conformación más plural del campo intelectual que las recibe. En este sentido, las discusiones que se dieron entre cosmopolitismo y nacionalismo intentaban, más que explicitar los proyectos en realización, prescribir las afinidades y reconocimientos que moldean el campo literario. Estas obras plantearon diálogos múltiples y no siempre direccionados con claridad, y ni siquiera siempre aceptados (el olvido, la falta de recepción crítica, los problemas de publicación y distribución, etc.) que superando la propia iniciativa y control de los grupos de vanguardia, sufrieron con su narrativa, parte de su olvido.

En este contexto, más allá de sus desleídos vínculos con las vanguardias y más allá de la pluralidad estética y la diversidad de su intencionalidad y resultados, surgen en el marco de pocos años desde poco antes de la crisis obras determinantes en la narrativa continental. Niemeyer llama la atención sobre un aumento en la producción de novelas en ese momento, consideradas por ella como propiamente vanguardistas (aunque habla a partir de los 30), en detrimento de poemas y manifiestos (244). En realidad, se solapan y mezclan las vanguardistas autorreferenciales con las que cobran carácter explícitamente político. Obras de destino diverso de estos años son Macunaíma, Dama de corazones, Cosme, Novela como nube, Casa de cartón, de 1928; Los siete locos, Escritura de Raimundo Contreras (que circula a partir de 1933), de 1929; Eva y la fuga, de 1930; y toda la eclosión de 1931, con El tungsteno, Cubagua, Las lanzas coloradas, Los lanzallamas, Proserpina rescatada, Cartucho; mientras Parque Industrial, Serafín

Ponte Grande, Sr. Presidente (circula en 1943), Ecu-Yamba-O (comenzada en 1927), son de 1933, sumándoseles las primeras obras de Amado que van de 1928 a mediados de los treinta.

Las coordenadas tiempo y espacio de la novela tradicional, entonces, ya no eran capaces de captar complejidades de historia, producción, comunidad, que con una u otra intensidad reflejaban la situación poscolonial del continente, ya descritas por Mariátegui. Mientras que la desestabilización narrativa vanguardista aparece como herramienta y expresión en sí del fenómeno, la novela contaminada problematiza el carácter orgánico de sus estructuras narrativas, y convierte su escritura en *performance* (el fenómeno de la “mala escritura” como anti-literatura, su incompletud, su fracaso, su hibridez...) a los ojos del lector, exponen la inorganicidad de la situación (parafraseando a Adorno)<sup>67</sup> y ponen en juego un doblez en el que la literatura muestra una cara de imposibilidad, producto del revés que la crisis de los centros produce como reducción de aspiraciones sociales en la periferia (y no sólo en ella). Esta experiencia es manifiesta en el orden de lo estético en la construcción problemática de la novela. La posición crítica se transforma en resistencia (no hay esperanza *per se*), la especulación psicológica del narrador en primera persona se vuelca a una carga testimonial (incluso literal) o en una voluntad más bien colectiva, que apela a los márgenes de la experiencia social, y se explicitan y dibujan posibilidades que, al mismo tiempo, van siendo clausuradas (incluso la versión socialista, que se radicalizará en la denuncia descarnada de la novela social). El público al que se dirigen no es parte de las aspiraciones utópicas de los escritores –como pretende Unruh percibir en los manifiestos (39)–, sino un cuestionamiento al interior del ámbito de los lectores de clases medias y altas (si llegan a ellos), en cuanto enrarecen los conceptos de literatura por ellos mismos

---

<sup>67</sup> “En el intento de crear obras orgánicas, cerradas sobre sí mismas (que Lukács llama realistas), Adorno ve no solo la renuncia a un nivel alcanzado por la técnica artística, sino incluso una voluntad sospechosa de ideología. Pues la obra orgánica, a pesar de descubrir las contradicciones de la sociedad presente, cae por su forma en la ilusión de un mundo perfecto, aunque su contenido explícito indique todo lo contrario”. (Burger 155-6)

aceptados; por otro lado, la carga ideologizante está dirigida a un nuevo lector (el ya construido, por más minoritario que fuera, y el por construir), como parte del cometido político del que participan, público que “podría” verse interpelado por esta “nueva” literatura. Más que carácter utópico, el receptor adquiere un sentido estratégico.

Principios del treinta es el momento álgido del cambio, ya que el proyecto que se impone en la mayoría de los países del continente, tiende a la normalización y a subsumir las diferencias, ya sea con dictaduras militares, ya con las primeras manifestaciones populistas. Incluso, el apelar a códigos externos a lo propiamente literario (la conciencia política, pero también a una ideal de conciencia nacional que se ve cuestionada desde afuera) como articulación de su forma problemática,<sup>68</sup> es asumida como una relación activa, que se hace obligatoria para el lector, pero no como pedagogía o control, sino como condición hermenéutica de la misma literatura. De este modo, anticipando la novela social posterior, pero difiriendo en su táctica referencial, niega la autonomía de la que hasta entonces se había hecho una conquista y un privilegio, pero la niega no como valor artístico en sí, sino en cuanto a que esa autonomía también está postulada por encima del creador, como se evidencia en la tendencia retorizante y de academización vivida esos mismos años dentro de los grupos vanguardistas. En otras palabras, la autonomía, en medio de dicha crisis y revés, se ve abiertamente como cómplice de un sistema de opresión y control, ante los ojos de quienes, también abiertamente, se le oponen.

De manera conflictiva, el anuncio del fin de las vanguardias por los propios vanguardistas no postula una renuncia a la experiencia ya constitutiva de una estética capaz de expresar las nuevas condiciones de vida y, a su modo, de expresar inquietudes identitarias, como ya vimos. Es decir, si la reconducción de las relaciones literatura-sociedad venía en buena medida

---

<sup>68</sup> En el sentido contrario a lo que dice Bürger: “Cuando la obra consigue organizarse en torno al compromiso, su tendencia política corre un nuevo peligro: la neutralización por la institución arte”. (161)

condicionada desde el arreglo supranacional en el cual inevitablemente estaban inscritas (tanto literatura como sociedad), como parte de Occidente, se entendía que en situación de neocolonialidad era imperativa una recolocación de las relaciones literatura-escritor-escritura, es decir, del rol autoasignado (de participación diversa o de un nuevo aislamiento), definiendo la participación de la obra en el devenir social como parte de los conflictos que, una vez más, se movían en el orden de la violencia y la violencia del orden. El triunfo del fascismo en la Guerra Civil Española<sup>69</sup> permite, entonces, avizorarlo como poder actuante en la reconducción de la modernidad global (entendida como el mínimo común de todas las variantes de modernidad)<sup>70</sup>, reacomodo geopolítico que sobrevendrá con la II Guerra Mundial, no obstante su aparente derrota.

Así, los vínculos entre nación y narración<sup>71</sup> confrontan la posibilidad de equivalencias que –como Larsen demuestra–, las hacen productivas, en cuanto a *constructos* ideológicos y culturales similares, sólo en cuanto están obligadas a cuestionar la epistemología que las retrotrae al siglo XIX: “la idea romántica de nacionalidad está tan profundamente anclada en los presupuestos de los estudios literarios modernos que la misma idea de literatura debe ser entendida en algún sentido como su producto” (Determination 169). Si nación y narración no

---

<sup>69</sup> Debord define el surgimiento del fascismo, una vez aniquilado el movimiento obrero –según él–, como “una defensa extremista de la economía burguesa amenazada por la crisis y la subversión proletaria, *el estado de sitio* en la sociedad capitalista, por el que esta sociedad se salva y se aplica una primera racionalización de urgencia haciendo intervenir masivamente al Estado en su gestión.” (apartado 109)

<sup>70</sup> Si la modernidad o la percepción que de ella se tiene en las diversas sociedades no puede ser vista como una sola, como es obvio, las marca una experiencia y una aspiración inicial que parece fundada en la potencialidad económica y social que se anunciaba ya en la Revolución industrial. La inequidad en la expansión y la imposición de asimetrías ante y frente a la experiencia de la modernidad y su capacidad libertaria (o su opuesto) puede ser vista, también, como parte de ella misma, como su contradicción interna. De allí que, si la modernidad transforma las formas de vida y de comportamiento social, individual, cultural, también transforma los medios para oponérsele como dictado autoritario de destinos unívocos y como promesa incumplida.

<sup>71</sup> Obviamente no creemos ni en el *Volksgeist*, ni en la falacia de la textualidad que critica Larsen (Determination 85). Estos textos de finales de las vanguardias, textos contaminados, estarían ofreciendo tensiones, resistencias, críticas, más que propiamente dándole forma al terreno simbólico de la nación, como estarían haciendo los movimientos artísticos propiamente nacionalistas.

sólo están relacionadas, sino que se presuponen una a la otra de manera casi tautológica, podríamos ver en ellas conceptos que problematizan conciencia nacional, soberanía, identidad, en el sentido que le da Buck-Morss en el epígrafe de este apartado. Sus claves de narrativización (o literalización) perderían la necesidad de un sentido cohesivo del espacio imaginario. La pregunta es si esta narrativización de la nación es posible al apartarse del *telos* implícito en toda narrativa (“la idea mesiánica de la historia universal” en la idea de la prosa, a la que se refiere Benjamin en sus apuntes para las Tesis), con la cual ya estaba en conflicto la narrativa vanguardista. Y, entonces, podemos ver también la *nación* en una literatura que no replica forma y sentido imaginarios unitarios, como espacios delimitados por la comprensión. Sin embargo y a su favor, la nación de finales de los veinte pareciera particularmente un espacio que no es imaginado de la misma manera por todos sus miembros, o que ya los miembros que dicen formarla no imaginan de la misma manera (quizás “nación” fue también una reducción de la “imaginación de la nación” y de los grupos dispuestos a ello). La narración se vuelve conflicto de los imaginarios que van tomando presencia en ámbitos de diferencias, expresándose la incapacidad o posibilidad de convergencia.<sup>72</sup> Desde este punto de vista, se ejerce un alejamiento del concepto romántico y esencialista de literatura (vinculada también a hegemonía), tanto como del de nación única, para transformar nación y narración en dispositivos que no pueden frenar la paradoja de aspiraciones identitarias plurivalentes, expresadas en el plano de la imagen (como postulado abstracto y en su sentido amplio), en un ejercicio múltiple no restrictivo a lo escriturario (como insistiría Cornejo), a lo estético, a lo político, a lo etnográfico, etc., sino construido como aspiración siempre insatisfecha de todas sus combinaciones.

---

<sup>72</sup> Estamos pensando en Bhabha. “La meta de la diferencia cultural es re-articular la suma del conocimiento desde la perspectiva de la posición signifiante de la minoría que se resiste a la totalización”. (64)

La metarreflexividad y la exposición del carácter artificial de lo escrito, la fragmentariedad, la destrucción de lazos estructurales y cohesivos, el punto de vista subjetivo, múltiple, y a veces contradictorio de estas narraciones remarcan sus valores desestabilizadores. De allí el interés por la contaminación como carga de anomalía, imperfección, como posibilidad de expresión de resistencias y no de afirmaciones o de certezas. Entonces, es también invención performativa de la nación en la medida en que el espacio tiene sólo sentido en el tiempo de la misma narración, tiempo de la lectura que invoca como experiencia. El peligro o su limitante es que la literatura (cultura) al confrontar la imposibilidad de imponer un sentido de comunidad abierto a las circunstancias de emergencia, pudiera en sí ejercer y subsumir su resistencia, y de allí la funcionalidad necesaria que en el plano de su concepción está abierta hacia la política.

La crisis propiamente literaria que estas narrativas contaminadas ponen en evidencia (como vanguardias que no son vanguardias, realismo que no es realismo, novelas que no son novelas, etc.) desde la misma literatura, no implica una incapacidad de narrativización de la nación, sino que habla de tensión en su formulación, abstracción de fuerzas sociales que expresa la aspiración de sectores del colectivo de proyectar imágenes distintas de la nación, que la que se imponía en el nuevo acuerdo neocolonial. Así, en ese y por pocos momentos, narración y nación constituirían campos de batalla y bandos al mismo tiempo.

## 2.0 EL TUNGSTENO: VIOLENCIA, VIOLACIÓN Y AIRES DE TEMPESTAD

*Todo crudo, ángulos y no curvas,  
pero pesado, bárbaro, brutal, como en las trincheras.*

Vallejo

*Hacedores de imágenes,  
devolved las palabras a los hombres.*

Vallejo

Partimos de una obviedad, el que El tungsteno obliga a su apreciación desde un ámbito de relaciones mayores que el propio latinoamericano. Siendo reflejo fundamental de un momento de la vida de César Vallejo que gira alrededor de la militancia política, como novela política es coherente con la preocupación social que recorre todos sus libros. La obra fue publicada en España, dentro de una colección de novelas proletarias, en un complejo contexto internacional para un escritor que llevaba ocho años viviendo en Europa, y que por lo tanto estaba alejado del devenir de las vanguardias en su propio país, pero que, sin embargo, había cobrado características relevantes en cuanto a la articulación de inquietudes propiamente políticas. Se pueden, entonces, buscar en este libro respuestas a las discusiones que sobre la participación social del arte y de la literatura había planteado Vallejo, en años anteriores. En su mismo título, que ha sido vinculado y no contrapuesto al de obras de renombre del realismo social ruso (como El cemento, por ejemplo), se pudiera leer cierto énfasis en un trágico protagonismo alcanzado por las mercancías en el mundo capitalista.

De manera directa, la novela se vincula a sus visitas, artículos y libros sobre la Unión Soviética. De hecho, se pudiera pensar que se planteaba como reto representar la situación del proletariado internacional, desde una problemática periférica. Pero si bien puede y debe ser vista dentro de una tradición indigenista (como toda novela que pretenda cierta representatividad nacional peruana), sus excesos cruzan vanguardia y realismo social, indigenismo y novela proletaria, constituyéndose como narrativa contaminada, que la vuelven también anómala dentro del apartado del mundo propiamente indigenista.

El tungsteno ha sido, sin dudas, la obra más polémica de Vallejo, la que más ha complicado la percepción monumentalizadora de sus dos libros de poemas anteriores, tanto en Europa como en Latinoamérica, que de hecho comenzaban a ser ubicados como una avanzada de las vanguardias en español, en especial, Trilce, reeditado poco antes en España (1930). Vallejo era ya un ser incómodo desde muchos puntos de vista. Un militante comunista, pero heterodoxo; quizás el principal vanguardista antivanguardista; un latinoamericano fuera de Latinoamérica y, como va a insistir la crítica posterior, un poeta travestido en narrador. De allí, que se haya dicho, hasta instaurar un manido lugar común, que su poesía oscurece los valores de su obra narrativa y teatral, y que su prosa no tiene la relevancia literaria de su obra lírica. Ya Georgette de Vallejo, había respondido a esto:

Es decir y repetir que tratándose de Vallejo, no se puede hablar del “poeta” término de matiz peyorativo además. Vallejo es un escritor en toda la amplitud de la palabra. Obra en verso y obra en prosa son inseparables. Las escribió con igual pasión y legitimidad. Se completan a igual nivel y valor. No considerar en Vallejo más que el “poeta” es como arrancar un ojo a la mirada, es “desvertebrar” y emascular su poder de enfoque. (Allá ellos 42, énf. en el orig.)

En efecto, su corpus narrativo es demasiado amplio para ser considerado un *resto* de su catálogo, para ser borrado con tanta facilidad; es una parte demasiado compleja y que trabajó con tan evidente empeño (novela, cuento, teatro, prensa, crónicas y ensayos) que no puede ser obviada en la valoración plena de su sentido como creador. Resulta obligatorio recordar que luego de Trilce sólo publicó prosa, y que El tungsteno fue el único nuevo libro de creación que apareciera en la vida del autor, luego de sus publicaciones peruanas.

## 2.1 VANGUARDIA Y SITUACIÓN SOCIAL EN PERÚ

Como uno de los dos principales virreinos de la Colonia, al lado de México, en el Perú se efectuó una transformación de un imperio preestablecido y poderoso a también un poderoso centro colonial. Para el resto de Latinoamérica, su historia ofrece una imagen paradigmática del significado de la complejidad violenta en que se constituyó el arribo de los españoles a tierras americanas. Destrucción de importantes culturas originales, desestabilización de las complejas relaciones políticas internas, dominación militar por un conjunto relativamente pequeño de conquistadores sostenidos por su crueldad, en fin, la imposición de una fuerza desmedida como sustento de un proyecto colonial. Habría que sopesar, además, el *shock* que significó el súbito cambio de una situación cultural (en términos antropológicos) estable, en términos de percepción de la vida y de sus contenidos simbólicos, a una situación en la que la identidad tenía significado fundamental en la diferencia. La cultural fue otra violencia también impuesta como una sustitución sin mediación. El sincretismo, la transculturación, el mestizaje, son parte de un aparato crítico con el cual se han intentado comprender intercambios en doble sentido, pero que no producen más que resultados pírricos de un proceso traumático e irreversible, ante el cual sólo

puede dar cuenta una heterogeneidad múltiple, que apele a una coexistencia que ha sido siempre precaria, en cuanto se remite a un equivalente negado en las bases históricas de la fundación nacional, y, por tanto, tendiente a invalidar esa misma fundación.<sup>73</sup>

Es evidente que en el imaginario continental colonial, las clases letradas utilizaron muy temprano lo indígena como elemento para diferenciarse de lo propiamente europeo, constituyéndolo como dos extremos de ausencias: una física y social, por cuanto su marginalidad, y otra cultural, por cuanto el mismo desplazamiento colonial emplazaba lo indígena a un segundo plano. Es esta una primera instancia de un largo indianismo manipulador de las simbologías, pero no por ello menos sintomático de un contenido ausente en esa misma construcción, una suerte de significante vacío de sus propias carencias.

Posterior a las guerras de independencia, propio del reacomodo de las clases dominantes del siglo XIX, pero en particular en la segunda mitad del siglo, el indígena adquirió rango de problemática real, al iniciarse el análisis de sus condiciones de pobreza y marginalidad (acumuladas y de todo tipo). Quizás pudiera ser índice de una presión incipiente pero creciente de las masas, cuando los intelectuales (blancos, obviamente) comienzan a remitirse al indígena vivo, conviviente de un Perú derrotado y humillado en la Guerra del Pacífico (1879 a 1883), como lo hizo Manuel González Prada en su famoso “Discurso en el Politeama” (1888). Allí, señalaba, por un lado, la precariedad de la utilización del indio como factor militar, pues no tenían razón real para defender una nación que los excluía y explotaba, y viendo en ellos, y no en su pasado, la posibilidad de restaurar un Estado potente, capaz de reclamar la dignidad y las

---

<sup>73</sup> Vallejo, en un texto de 1933, habla de “nacionalidad fallida” en cuanto ni la Colonia ni la República pudieron encontrar vínculos nuevos para restablecer un equilibrio entre los “tres países” que formaban el Perú de los incas: costa, sierra y montaña. Clasifica esas tres regiones con características posteriores a los incas, la primera de blancos y mestizos cristianos, la segunda con indígenas puros o un tanto blanqueados, de lenguas aimara y quechua, además de dialectos “caóticos”, y la montaña como una “sima social sin fondo”. (“Un gran reportaje político: ¿Qué pasa en América del Sur? En el país de los incas”, trad. Larrea de “Que se passe-t-il au Perou”, Germinal, París, 3, 10, 17 y 24 de junio 1933.

tierras perdidas ante Chile. Para González Prada había sido un fracaso de la nación criolla y mestiza, población a la que le criticaba su actitud servil (por doble herencia, hispana e incaica) tanto como la que los mismos mestizos endilgaban a los indígenas: “[...] no imaginéis, señores, que el espíritu de servidumbre sea peculiar a sólo el indio de la puna: también los mestizos de la costa recordamos tener en nuestras venas sangre de los súbditos de Felipe II mezclada con sangre de los súbditos de Hayna-Capac. Nuestra columna vertebral tiende a inclinarse” (*ibíd.*). Es decir, el pensador peruano anticipaba ya un desmontaje del mestizaje, al enfatizar la sumatoria de los defectos de los supuestos componentes, no de sus cualidades ideales. Planteaba la necesidad de una ecuación distinta, que a través de una educación apropiada a los indígenas pudiera despertarlos del letargo colonial y republicano, para jugar la parte principal en la sociedad peruana que les correspondía. Era una propuesta de refundación que habrá sonado escandalosa y peligrosa a los tres grupos que –según González Prada– formaban la nación política de entonces, y que eran también sus interlocutores: “los gobiernistas, los conspiradores y los indiferentes por egoísmo, imbecilidad o desengaño” (*ibíd.* 46). A la par exigía la libertad de los más desvalidos, siendo estos la “muchedumbre de indios”, y afirmando que de ellos era la nación *verdadera*, esas masas en resistencia frente a la Lima central, sojuzgadas por la preeminencia económica, política y religiosa costeña. Es difícil pensar que en González Prada no exista un sentido del pasado, y verlo como tradición de la antitradición –como afirma Sanders (239)–, por el hecho de su anticatolicismo y su antiespañolismo, que rechazaba por igual Colonia y República. Mucho menos que su sentido de nación fuera una creación *ex novo* –según la misma autora–, sino que su objetivo era poner en crisis total un concepto de patria y de Estado que estaban basados en la negación y explotación de las mayorías, en este caso y para él, fundamentalmente compuesta de población indígena. Pero no son una representación “idealizada y estereotipada” (Sanders 311),

como tampoco mera retórica, sino la postulación primera de una potencial fuerza política frente a un Estado fracasado.

La conceptualización de lo indígena como problema, es decir, desde una visión que lo excede y lo delimita, no es una reducción de la problemática compleja de lo peruano, sino un centro de definición genésica de las dificultades de sus conflictos de totalidad. También González Prada lo había descrito con lucidez en 1904 (texto que no fue publicado en su momento), cuando recalca como escollos los aspectos de servidumbre y la crisis de propiedad de las mayoritarias poblaciones indígenas, poniendo la primacía en lo económico, y prefigurando a Mariátegui en la definición de una acción política, por primera vez, pautada con coherencia con sus objetivos: una supuesta nación peruana que tomara como base identitaria, económica y política, a su población indígena.<sup>74</sup>

Si nuestro análisis es correcto, no debe sorprender que haya sido González Prada quien una a Clorinda Matto con la generación de Vallejo (en la que están tanto Mariátegui como Haya de la Torre), ejerciendo su influencia sobre ambas, donde el indigenismo se ubica por medio de la representación y la denuncia en un equivalente opuesto a lo que los Estados habían hecho por la violencia, es decir, planteando una negociación, de radicalidades distintas, entre proyecto mestizo y cultura y sociedad indígenas. Si bien, ni el Estado ni la literatura nacional<sup>75</sup> consideraban lo indígena, al oponerse y tensarse (Estado y literatura) se daba un paso adelante para pensar, al menos, una nación inclusiva. Así lo señalaría en su momento Mariátegui, quien favorecía en Amauta la valoración y convocatoria política de lo indígena, denunciando

---

<sup>74</sup> Si Mariátegui, en “El factor religioso” de los Siete ensayos, le critica a González Prada la falta de un programa económico social, visto en perspectiva resulta una crítica excesiva para su momento, al no considerar que, para los fines polémicos de entonces, cumplía el rol sin precedentes de despertar la conciencia del problema. Habría que esperar a que las condiciones internacionales permitieran articulaciones ideológicas y políticas mayores.

<sup>75</sup> Entendemos, con el mismo Mariátegui, la literatura nacional como una producción cultural criolla, cuando mucho mestiza (es decir, de origen europeo con referentes nacionales), pero obviamente no producción indígena.

activamente la situación de explotación (concentrada en la imagen del gamonalismo), proponiendo que sólo la incorporación –por derecho propio y no adquirido– de la vitalidad cultural, social y política de lo indígena haría representativa a la nación toda. Esta era su forma de peruanizar al Perú.

La industrialización y los procesos de modernización incompletos, unidos a la tendencia democratizante que imponen las masas, fueron aspiraciones frustradas y proyectos siempre inacabados, pero que marcaron los discursos oposicionales donde se inscribió el nuevo indigenismo posterior al inicio de Amauta. Sin embargo, estos reclamos no podían quedar subsumidos en un grupo social determinado – lo proletario, lo indígena, la mujer–, pero que estaban ya ubicados de un mismo lado de las fuerzas populares. En el proyecto de Mariátegui no se plantea una vuelta al Incaico (como tampoco en el de Vallejo), pero tampoco, como afirma Sanders, una utilización idealizada del indígena. En ambos, hay una apelación política sobre la base de la mayoría abrumadora de indígenas reales o descendientes de ellos en la población trabajadora y obrera del Perú (es decir, no solamente obreros industriales, como señala Bergquist, en particular, del sector exportador). Y en esas masas pervivía una tradición heredada como conciencia de un pasado, afectado por la exclusión y la explotación ya centenarias, quizás en buena medida ideal desde la perspectiva histórica de los hechos, pero viva como aspiración de supervivencia, una identidad tan válida como la impuesta, una referencia que empapaba al conglomerado nacional. No era sólo sumar el indígena al proletariado internacional, sino hacer de éste una posibilidad de articulación política mayor al “problema del indio”, darle una salida estratégica mayor.

Fue el momento cuando buena parte de las vanguardias peruanas cruzaron modernidad, internacionalismo e indigenismo. No debe ser visto como casual, entonces, que Perú sea uno de

los países donde la doble faz política de la vanguardia se diera con mayor claridad, productividad y variedad, desde el radical hermetismo de Trilce, marcado por la experiencia de la cárcel, a creaciones vanguardistas propiamente indigenistas o militantes, como Ande (1926) de Alejandro Peralta o la articulada alrededor de su hermano, Gamaliel Churuata y el Boletín Titikaka (Puno, 1926-30). Al lado de ellos, participando en las mismas revistas, otros escritores crearon obras vanguardistas relevantes, como Alberto Hidalgo quien publica Simplismo en 1925, Carlos Oquendo de Amat quien edita su único libro, 5 metros de poemas en 1927, y Martín Adán quien surge con la novela Casa de cartón, en 1928, autores todos que formaron parte de la llamada “generación literaria del centenario”. Estaban articulados a revistas en las que afloraba también una militancia activa, proletaria, ideológica, que se irradiaba hacia al resto del continente, en particular, por la trascendencia e influencia de José Carlos Mariátegui desde Amauta (1926-8). Pero no fue ésta la única revista, y a su lado aparecieron publicaciones como Flechas (1924-6), Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel (de Magda Portal y Serafín Delmar, 1926-7), Poliedro (1926), Guerrilla (un número en 1927, de la uruguaya Blanca Luz Brum), etc. No en balde, Lauer ha calificado el momento como “una de las encrucijadas más fecundas que ha conocido el país en todos los terrenos de la creación literaria e intelectual” (78). Interesa constatar la contradicción que encuentra el autor, para quien, sin embargo, el vanguardismo en el Perú fue sólo “pátina” de una modernidad que le era ajena, distante, inexistente:

En el Perú el vanguardismo poético fue un aguerrido esfuerzo por la modernidad allí donde casi todo la negaba [...] la retórica de aquel movimiento europeo fue sumamente penetrante y constituyó una parodia, acaso una segunda naturaleza, de la modernidad toda. Quizás por esa identidad con un espíritu de los tiempos alcanzó a consumir obras significativas a pesar de contar con el más leve de los anclajes sociales. (77)

Lo que también sorprende, visto en perspectiva, es que esa retórica resultara fuertemente ex-céntrica –y no sólo en el santiagueño Vallejo–, constituyendo una vanguardia poderosa en diferenciales (en particular, por lo indígena) y estableciendo vínculos entre los grupos no hegemónicos. Entonces, más bien que *pátina*, quizás sea justo verlo como instrumento de esa aspiración común de modernidad, que intentaba en su propio gesto exponer una nación falseada desde la Conquista, buscando una vía de manifestarse, o como afirma el mismo Lauer: “un intento de cultura propia de los sectores modernizantes (populares y burgueses) en el país” (79) o de “sectores antihispánicos (léase antioligárquicos)” del Perú (82).

El desarrollo de esta compleja vanguardia tuvo lugar durante lo que se ha llamado la “Patria Nueva” o el “oncenio” de Augusto B. Leguía, que constituía su segundo gobierno, y abarcó desde 1919 a 1930. Visto como una dictadura progresista (Halperin Donghi 349), fue un caudillo lleno de paradojas,<sup>76</sup> pues no obstante sus vínculos de clase –propietario de tierras y exportador de algodón–, desplazó a la oligarquía tradicional del poder político (sin afectarla en lo económico), fortaleciendo el estatus militar y policial como garante de la estabilidad y permanencia del control del Estado. Entre sus objetivos, planteó la modernización del Perú y la unión nacional, buscando, supuestamente, resolver el antagonismo entre sierra y costa. Para ello, actuó en dos direcciones simultáneas, en contra de la vieja oligarquía y contra el proletariado

---

<sup>76</sup> Poco después de la caída de Leguía, Basadre escribió: “El caudillaje, de tan vieja raigambre en el Perú, resurgió aquí hipertrofiado. El señor Leguía no tenía del caudillo antiguo la vida aventurera y arriesgada, pero sí la leyenda viril, la seducción y la inescrupulosidad. Careciendo del lastre de las ideologías, podía maniobrar ágilmente por los altibajos de la política, apoyarse en elementos heterogéneos y cambiar de política. Siendo masón grado 33 tuvo el apoyo del clero, con el cual siempre fue deferente. Habiendo sido chauvinista hizo la paz con Chile, país de cuyo odio hizo plataforma, y con Colombia, con cuyas fuerzas combatieron en el río Caquetá, cedido ahora, las tropas peruanas en el primer gobierno leguista. Siendo oligarca, habló en algunos discursos de socialismo. Ajeno a las reivindicaciones de la raza oprimida, exaltó a ‘nuestros hermanos los indios’. Con optimista resolución, abordaba las soluciones, ajeno al miedo ante las responsabilidades. Sin trabas éticas ni de casta, una vez satisfecha su ambición, aceptaba a quien habiendo sido su enemigo de ayer, quisiera acomodarse bajo su égida. [...] No era el suyo, en suma, el viejo y sombrío caudillaje bárbaro a base de violencia elemental que quizás ahora tiene un representante en [Juan Vicente] Gómez: era el caudillaje amansado, que empleaba, por cierto, la intimidación, pero, al mismo tiempo y, acaso en mayor grado, la corrupción”. (113)

emergente, reforzando las clases medias con su estrato de nuevos-ricos articulados al poder.

Luna Vegas resume:

Leguía modernizó Lima y otras partes del Perú, al alto costo social de una impopular ley de conscripción vial que significó explotación gratuita de mano de obra obrera y campesina así como la represión a los reducidos pero combativos núcleos obreros anarquistas y anarcosindicalistas que luchaban por mejores condiciones de trabajo y de vida. (46)

Leguía favoreció la sustitución del capital británico por el capital financiero norteamericano, que desde entonces fue el preeminente (aunque también estaba involucrado en la explotación minera, en particular, del cobre y del petróleo). A la creciente presencia imperialista norteamericana en el Perú se le opusieron organizaciones políticas de vínculos internacionales, en particular, la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) –fundada en 1931 y liderada por Víctor Raúl Haya de la Torre–, que tendió lazos latinoamericanistas y populares, y de la cual se desprendería la tendencia marxista internacionalista de Mariátegui, hacia 1928, cuando fundó el Partido Socialista, que dos años más tarde –ya muerto el fundador– se llamaría Partido Comunista Peruano.<sup>77</sup>

Como consecuencia de la situación internacional de 1929, se generó una crisis financiera y fiscal en Perú, bajaron drásticamente los precios de las exportaciones, aumentando el paro obrero, suspendiéndose los pagos de la deuda externa, todo lo cual produjo un golpe militar nacionalista encabezado por Luis M. Sánchez Cerro, en 1930. En una farsa electoral, el nuevo gobierno se relegitima un año más tarde, teniendo a Haya de la Torre como principal opositor. En un cruento período, Sánchez Cerro (asesinado en 1933) decretó la disolución de las

---

<sup>77</sup> Sería interesante ver hasta que punto se puede hacer una relación entre las disputas de Vallejo con el vanguardismo latinoamericano, y las de Mariátegui con Haya de la Torre (a partir de 1928), en torno al antiimperialismo, al rol de la burguesía y de su pacto con los sectores populares, del liderazgo socialismo, etc.

principales organizaciones sindicales del país, en particular la Confederación General de Trabajadores del Perú (CGTP) –fundada también por Mariátegui en 1929–, lo que generó sucesivas movilizaciones obreras, incluyendo levantamientos de apristas (1932), en los que murieron cantidad importante de sus miembros.

Como puede intuirse, las vanguardias en Perú se desarrollaron, entonces, dentro de este complejo marco de movimientos sociales y políticos, en ausencia de Vallejo.<sup>78</sup> Esta situación genera problemas si se considera que su obra poética se anticipa casi solitaria (junto con la de Alberto Hidalgo) al desarrollo de las otras obras vanguardistas importantes del período en el Perú. Vallejo tuvo poca repercusión durante esos años (al menos hasta el surgimiento de Amauta), como ha sido recalcado y discutido por muchos de sus críticos, no obstante Trilce deba ser considerado como un hito fundante, aunque sin herederos inmediatos, que logró precozmente distanciarse de lo propio y lo ajeno americano, para alcanzar una postulación propia. Podríamos decir que ya hay allí una compleja relación de libertad y compromiso, de cosmopolitismo y regionalismo, que si bien acusa la influencia externa de las primeras vanguardias, al mismo tiempo, su lenguaje no ocultaba un *tour de force* desde el modernismo, como se comprueba en los análisis genéticos de esos mismos poemas.

---

<sup>78</sup> Pocos datos biográficos son necesarios, de ya tan conocidos. César Vallejo nace en plena sierra andina, en Santiago del Chuco, en 1892, siendo nieto de dos abuelos curas y dos abuelas indígenas. Comienza estudios de Letras y de Derecho, y trabaja como docente en diversas instituciones. En esos años, forma parte del grupo de escritores de Trujillo, entre quienes se encuentra Antenor Orrego y Víctor Haya de la Torre. Publica su primer libro de poemas, Los heraldos negros, en 1918, y Trilce, en 1922. De igual modo, publica sus primeros libros de prosa, Escalas melografiadas y Fabla salvaje, ambas en 1923. En parte como consecuencia de haber sido encarcelado (lo que se piensa de manera injusta, aunque hay dudas), en el mismo Trujillo, viaja a París, donde residirá hasta su muerte. Escribe una gran cantidad de crónicas y artículos periodísticos, en estos años. En 1925, forma parte de la célula francesa del APRA en París, pero rompe con ella luego de su primer viaje a URSS, y se suma al partido fundado por Mariátegui, en 1928, formando una célula peruana comunista también en París. Fue un apasionado colaborador de las luchas por la defensa de la República Española. De hecho, poco después de morir en París, en 1938, fue publicado España, aparta de mí este cáliz, compuesto por los propios soldados de la República, dejando buena parte del resto de su obra poética inédita (luego recogida en Poemas humanos), algunas obras teatrales y muchos ensayos.

Luego vendría su alejamiento definitivo y el exilio en Francia, complicándose por su descontextualización tanto el mismo Vallejo como su novela El tungsteno en la literatura peruana, si bien contribuyó en las revistas de más vitalidad en el continente, así como participó en algunas discusiones que se dieron en torno a ellas –en particular en Amauta–. Es por ello que, quizás, radicalizando esta ex-centricidad, y viendo la novela como una marca del nuevo estadio de su pensamiento, que daba respuesta al debate que se había dado en torno a la estética revolucionaria durante esos años, damos un ex-curso por sus escritos de viaje por la Unión Soviética y hacemos una somera revisión de la discusión estética en dicho país.

## 2.2 LA DIALÉCTICA DEL VASO DE AGUA

*Rusia es triste. La tristeza de la fuerza.*

Ante el Segundo Plan

César Vallejo visitó en tres oportunidades la Unión Soviética entre 1928 y 1931, aprovechando para escribir artículos sobre la Revolución bolchevique y apuntes de lo que serían sus dos libros de crónicas de viaje: Rusia en 1931: Reflexiones al pie del Kremlin, aparecido en julio de 1931, y Rusia: Ante el Segundo Plan Quinquenal, terminado en 1932, pero editado de manera póstuma. La finalidad de sus escritos era ofrecer al mundo occidental sus impresiones como testigo presencial de los alcances de la Revolución, postulándolos como una verdad que pudiera oponerse a la visión sesgada de la prensa internacional, que todavía atacaba con virulencia a la revolución comunista. Vallejo hizo un marcado énfasis en su imparcialidad, apoyándose en dos recursos. El primero, multiplicando los puntos de enunciación por medio de entrevistas a un amplio conjunto de personas, de diversos orígenes y profesiones: artistas, intelectuales,

profesores, funcionarios, soldados, miembros del partido comunista, obreros, campesinos, gente común, sin excluir opositores y críticos al sistema. Y segundo, sustentando sus escritos con conocimientos de una supuesta objetividad, principalmente provenientes de las ciencias sociales, en particular, cifras estadísticas y datos económicos (aunque limitados y sin ofrecer las fuentes). Su intención era marcar distancia con otros viajeros occidentales (otros *testigos*), cuyos escritos le resultaban superficiales y sesgados, por lo que advertía que “[n]o basta haber estado en Rusia: menester es poseer un mínimum de cultura sociológica para entender, coordinar y explicar lo que se ha visto. No hace falta añadir aquí que los demás libros de ‘impresiones’ de viaje a Rusia no son más que pura literatura” (Rusia en 1931 6). Es decir, los suyos se alejaban tanto de la superficialidad turística como de la “libertad” de la literatura, apelando a una cierta rigurosidad metodológica –alcanzada o no– que diera cuenta de una realidad determinada por el evento revolucionario.

Pareciera que la angustia por demostrar su imparcialidad ante su objeto de estudio no respondía sólo a la confrontación con los otros viajeros o a motivos que pudieran llamarse propiamente periodísticos, sino que estaba relacionado consigo mismo, una necesidad de darle sustento racional al impacto positivo recibido en su primer viaje, ya que, en realidad, había albergado dudas anteriores respecto a la “realidad social marxista” (Georgette, Apuntes 8).<sup>79</sup> Entonces, también se pueden leer estos textos como un diálogo consigo mismo, una forma de racionalizar su propia experiencia. Y esta tirantez entre razón y experiencia se hace evidente en la marcada enumeración de las condiciones de su independencia de criterio, cuando advierte no

---

<sup>79</sup> Este punto sería suficiente para distanciar al autor de otros escritores latinoamericanos vistantes de la URSS, como Elías Castelnuovo, quien también escribe sobre ella *Yo vi...! en Rusia; impresiones de un viaje a través de la tierra de los trabajadores*, en 1932. Según Sarlo, Castelnuovo no ve la realidad, sino que comprueba sus certezas (124). Sin embargo, la visión de la crítico argentina está matizada –como se ve a lo largo de todo este libro– por una visión determinista de la situación en el país de los sóviets. Es decir, si no se ignoraban “las contradicciones y los ‘detalles’” de los años veinte, todo conduciría a adivinar el destino estalinista de los treinta y el fracaso no sólo de la revolución rusa, sino de los esfuerzos revolucionarios latinoamericanos.

estar condicionado más que por su propia voluntad, no estar inscrito en ninguna organización política, ni haber recibido financiamiento alguno para sus gastos.<sup>80</sup> No obstante, Vallejo reconoce que su visita era la de un escritor identificado con el proceso político-social que se llevaba a cabo, un intelectual ideológicamente interesado, si bien se consideraba una suerte de marxista heterodoxo, que había evolucionado de la “anarquía intelectual” que describe en un texto publicado en Bolívar (España), poco tiempo antes:

Yo no pertenezco a ningún partido. No soy conservador ni liberal. Ni burgués ni bolchevique. Ni nacionalista ni socialista. Ni reaccionario ni revolucionario. Al menos no he hecho de mis actitudes ningún sistema permanente y definitivo de conducta. Sin embargo, tengo mi pasión, mi entusiasmo y sinceridad vitales. Tengo una forma afirmativa de pensamiento y de opinión, una función de juicio positiva. Se me antoja que, a través de lo que en mi caso podría conceptuarse como anarquía intelectual, caos ideológico, con tradición de incoherencia de aptitudes, hay una orgánica y subterránea unidad vital. (Citado en el prólogo de Ensayos y reportajes XVII)

Sin embargo, lo complejo de esta voluntad de objetividad se convierte en un emplazamiento de sí –como narrador, pero también como viajero–, una autovaloración que lo acerca y lo distancia, al mismo tiempo, de la realidad a la cual se dirige y de la cual habla. Es así que Vallejo se presenta a los entrevistados y a los lectores como un periodista burgués en misión profesional –un escritor *free-lance* diríamos ahora–. No poco importante es esta alusión en medio de un mundo que exaltaba la extracción obrera, autodescribiéndose como algo ajeno, Vallejo sería un personaje supuestamente representante de un estadio superado, que sumado a su

---

<sup>80</sup> Esto es un tanto relativo, aunque no condicionara su libertad, porque había costado su primer viaje a la Unión Soviética con el dinero que le había dado la embajada peruana para regresar a Perú, lo que cobra un interesante giro simbólico, pues fue con la esperanza de fijarse en Moscú –según afirma Georgette–. Hart afirma que este dinero era una “extradición”, intento del Estado peruano de confrontarlo con el juicio por el cual había “escapado” de su país, ya que el autor cree que Vallejo sí estaba inculcado en la revuelta de Santiago de Chuco. (112-3)

condición de extranjero, de proveniencia occidental, radicalizaba su otredad frente a los obreros de todo el mundo que visitaban la URSS en ese mismo momento, y quienes –según el mismo Vallejo– recibían ciudadanía automática. Si bien estos excesos le permitían explicar algunas de las complicaciones que confrontó en su viaje, como el verse obligado a pagar mucho más que los trabajadores (rusos o extranjeros) por todo lo que allí consumía (lo que le parecía justo y loable), al mismo tiempo, le permitía manejar esa misma heterodoxia ideológica, matizada de elementos de una humanidad no coercible. De allí que ante la disyuntiva de dar o no una limosna a un mendigo con quien se cruza en la calle, mientras su traductora se oponía con el criterio de que la piedad era contraria al espíritu revolucionario (vocera de *la teoría*), Vallejo apela a su “condición” burguesa para excusar su inclinación solidaria, y afirma: “Yeva es comunista, pero yo soy burgués. Le doy al vagabundo unos *kopeks...*” (Rusia en 1931 129).

Ya aquí, cambia el énfasis con que había definido su investigación, y en el segundo libro ya no era lo más importante el mayor o menor conocimiento sociológico y económico de la realidad, ni las cifras o el manejo de las teorías y discusiones ideológicas (que sin embargo, seguirá utilizando), sino que lo fundamental es el contacto humano con sus entrevistados: “Mi reportaje concierne más a la manera de vivir del proletariado en Rusia, que el desenvolvimiento técnico de la economía soviética” (Ante el Segundo Plan 276). El “periodista” sigue y describe paso a paso la cotidianidad de sus personajes, sus costumbres y circunstancias, hablando con ellos de política, trabajo, economía. Destaca, fuertemente, aspectos de una nueva constitución de las relaciones humanas, los rasgos del hombre nuevo que se anunciaban (y que no siempre parece comprender o aceptar), la manera como se mostraban los afectos, se establecían las relaciones familiares, se definían las aspiraciones culturales de sus interlocutores. El hecho de que en estos textos se desnaturalice la voz de sus entrevistados, uniformada en su propia voz de

narrador –quizás hasta en exceso, como han hecho énfasis sus críticos–, es un aspecto insignificante dentro de los objetivos planteados, siendo producto comprensible de la doble traducción a la que su experiencia se ve expuesta, la lingüística y la escrituraria.

Estos libros han sido considerados por algunos críticos (Coyné y Lambie entre muchos otros) como muestras de ingenuidad, ceguera, manipulación del Partido, cuando no una tergiversación intencionada de la realidad, con fines panegiristas. Ejemplo de ello, Teodorescu, con una pasión fanática equivalente a la que le reclama al escritor, afirma que:

Su actitud ante las cosas que ve en la URSS es de una obstinada justificación hecha según las líneas directivas del Partido Comunista (bolchevique) de la Unión Soviética [...]. Justificar conforme al asesoramiento de la Sección de Propaganda y Agitación del Comité Central (CC) del PC(b)US se consideraba cónsono con la dialéctica marxista/leninista, aunque esto significaba despojar al “propagandista” del libre uso de su facultad de raciocinar. (765)

Sin embargo, más allá de las condicionantes ideológicas evidentes en dichas críticas, y de que sea posible o no verificar alguna realidad en ellas, estas críticas se producen como visiones anacrónicas de profetas del pasado, exigiéndole a Vallejo una conciencia de esa realidad que sólo sería evidenciada más tarde. No obstante, incluso aceptando una posible ingenuidad ante la discusión que se daba en el Partido,<sup>81</sup> es obvio que la intención de Vallejo era ofrecer y apuntalar una visión de base, investigar la percepción que se tenía en el pueblo ruso, y hablar sobre el destino que el propio proletariado involucrado quería darse a sí mismo, destino posible, aunque “evitable”. Ese valor, entonces obviado por sus críticos, es el que hace de estos textos una fuente

---

<sup>81</sup> Ya era más que conocido y público el enfrentamiento entre Stalin y Trotsky (en febrero de 1929, éste se exila en Turquía, hasta octubre de 1930). En sus libros de viaje, Vallejo evita tomar posición a este respecto, si bien está a favor de la orientación que se estaba tomando en ese momento, en cuanto a la colectivización del campo, la educación masiva, los planes quinquenales, etc. Según Lambie, Vallejo observa imperfecciones en todo el proceso, pero ve que ese sufrimiento es inevitable para la construcción del socialismo, en particular, al compararlo con la situación del capitalismo. (148)

importante de una realidad que postulaba alternativas diversas a las que finalmente se impondrían (desde arriba).

A estas descalificaciones, que podemos llamarlas internas, Lambie suma otras externas, la supuesta intervención de los editores, que estarían interesados en presentar “a su autor como viajero perceptivo y desinteresado, ansioso de comprender la realidad de la vida diaria en la sociedad soviética [...]” (145). Es decir, según el crítico, su “objetividad” sería una apuesta comercial. Sin embargo, no vemos porqué no pueda ser aceptada como la posición real del autor, como algo cierto aunque ideológicamente condicionado, el que Vallejo quisiera ver la revolución *desde abajo*, y que su objetividad no fuera ni recurso retórico ni una trampa panfletaria, sino una disposición consciente hacia una experiencia, si bien limitada (como todas), real. No sólo esto, sino que Lambie también cuestiona la recepción positiva que tuvo el libro en España, interpretándolo, sorprendentemente, como un error colectivo, fruto de un cándido optimismo de la izquierda que hizo que “Rusia en 1931 fuera considerada ‘imparcial’ por algunos críticos en el momento en que fue escrita” (145). En cambio, en diversos textos, Víctor Fuentes demuestra que España vivía una revolución cultural, manifiesta particularmente en el ámbito editorial, a todo lo largo de los años veinte, producto no sólo de las inquietudes despertadas por la Revolución rusa, sino por la “desintegración del Estado oligárquico” (La marcha al pueblo 30), situación que favoreció a Vallejo, quien ya era conocido antes de su llegada a España por sus artículos en Bolívar (la revista madrileña de su amigo Pablo Abril) y por la reedición española de Trilce, en manos de dos importantes poetas españoles, José Bergamín y Gerardo Diego. Es decir, el mismo Vallejo había abierto un espacio favorable para la producción y lanzamiento de sus dos nuevos libros: Rusia en 1931 y El tungsteno (402 *et passim*).

Pudiéramos pensar que estos críticos aspiraban hacer un énfasis sobre el análisis de la Revolución rusa hecha desde el punto de vista de la valoración del Estado, de sus líderes y de fuentes históricas escritas en diálogo con estos (a favor o en contra), mientras que Vallejo buscaba entender las fuerzas sociales que todavía estaban en movimiento, manifestándose en la cotidianidad, en la realidad vivida por la gente con la que tuvo contacto. Si por un lado, el discurso ideológico permitía todavía esconder las violentas purgas y excesos de Stalin, la aún reciente y vigente conquista real de derechos civiles, económicos, educativos, había generado un optimismo que hay que destacar aquí como una situación también real: los referentes a la mujer soviética, sus roles laboral y político equivalentes e independientes a los de los hombres, la igualdad del matrimonio frente al amor libre y no regularizado, las facilidades para el divorcio y el aborto, los derechos de los niños y los ancianos, de los inmigrantes, de los más necesitados; unificando sus posibilidades culturales, educativas, laborales, etc.<sup>82</sup> La reversión inmediata posterior de muchos de estos logros no impide pensar que fueran entonces considerados productos espontáneos de la revolución y de la manera en que una sociedad revolucionada se expresa, logros que sólo tarde y mal llegarían a otros países del mundo y, en muchos aspectos, como aspiraciones aún hoy incompletas.<sup>83</sup> Fuentes resume que “lo que todavía resplandece en los dos libros del gran escritor peruano sobre Rusia –y en toda su obra de aquella época– es la celebración de dichos mitos de la revolución proletaria, opacando a su, en gran parte, caduca

---

<sup>82</sup> Es inevitable pensar en las similitudes no obstante el resumen irónico que hace Sarlo del libro de viajes de Castelnuovo: “En el registro de Castelnuovo, la revolución tiene una potencia trasformadora que afecta no sólo a la economía o a la sociedad, sino que realiza en la tierra una utopía de regeneración humana: los hombres cambian, los lazos de sangre se vuelven más débiles que los de la solidaridad social, la hipocresía de las relaciones interpersonales da lugar a una franqueza ‘rústica, humana, robusta, varonil’; la libertad sexual liquida la prostitución, y las formas colectivas de relación reemplazan a las interpersonales; el espacio privado desaparece frente al público: la calle, el sindicato, los comedores colectivos, los teatros, los clubs, las conferencias”. (125)

<sup>83</sup> Piénsese sólo en las discusiones de los Estados Unidos de hoy, y de la importancia que tuvieron en las últimas elecciones presidenciales los temas del aborto, el matrimonio gay, los derechos de los inmigrantes, etc.

vertiente cientifista y dogmática: *las imágenes de un mundo mejor que pudo haber sido*” (La literatura proletaria 410, enf. nuestro).

En efecto, en sus libros sobre la Unión Soviética (en particular en el primero) se refleja una sociedad aún en debate entre el pasado aparentemente derrotado y la esperanza de un futuro también aparentemente cada vez menos incierto. Vallejo lleva al lector a concluir que si bien no es una realidad consolidada, a más de 10 años del triunfo revolucionario, tiene acumuladas grandes posibilidades de éxito. Por ello, no tiene temor de advertir que no es todavía igualitaria, que no se han vencido el miedo y mucho del servilismo anterior (que se va desplazando hacia los miembros del Partido), que queda parte de la población por educar, que si hay ya una nueva generación surgida de la propia revolución, todavía están presentes *lumpen*, prostitutas, usureros (aunque para él minoritarios), residuos de la vieja Rusia zarista, hechos que para otros fueron prueba fehaciente del fracaso tanto de la teoría como de la praxis revolucionarias, contradicción y anticipo de un futuro inmediato. Vallejo advertía, además, que se esperaba mucho del Estado proveedor, redistribuidor y justiciero, y que era ya claro que la burocratización representaba el más grande peligro de la revolución: “La arbitrariedad, la rutina, la indolencia y el despotismo se han entronizado detrás de cada escritorio y de cada ventanilla” (Rusia en 1931 103). En su segundo libro, Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal, transcribe las duras críticas de un joven escritor bolchevique:

El poeta discurre entonces largamente sobre el funcionarismo subalterno ruso, atacándolo, a su turno. Habla de la responsabilidad de los burócratas, que casi siempre es ficticia. Habla de ciertos sistemas de intrigas y arribismos y de la influencia nociva del espíritu y los métodos burocráticos en el seno de las masas laboriosas. (314)

Como era de esperarse, Vallejo necesitaba traductores del ruso,<sup>84</sup> y los tuvo de diversas posiciones políticas, desde un miembro del Partido hasta una “sobreviviente de la burguesía zarista, recalcitrante al régimen soviético” (Rusia en 1931 50). Es una limitante asumida que también se revela en Walter Benjamin, quien entre 1926 y 1927 había viajado a Moscú, donde había escrito su famoso Diario.<sup>85</sup> En ambos autores hay la incapacidad de comprender por sí solos el lenguaje de esa realidad con la que intentaban relacionarse, y que en tantas cosas les resultaba impenetrable. Esto los llevó a agudizar estrategias diversas que mediaban reflexión y experiencia, resituando la observación en un marco que, a veces, se escapaba de lo racional de una mera escritura descriptiva. Un ejemplo singular de esto, es el relato de una conferencia que en Moscú ofreció un comunista norteamericano –cuyo nombre no es citado en el texto–, delegado ante el Comintern, a un espectro sorprendentemente amplio de asistentes, que incluía “todos los matices de la sociedad soviética” (Rusia en 1931 158). La variedad de orígenes y oficios de los asistentes presentaba en sí gran similitud con los entrevistados por el “periodista”, que habían sido ya descritos por el mismo narrador. El *yanqui* abordaba una discusión que era común a todos los partidos comunistas del mundo, “*la independencia de tiempos con que se realizan las revoluciones política y económica*”, tema que tenía particular importancia para Vallejo, al venir de un país pobre y campesino. Sin mayor novedad, el ponente afirmaba que nada era uniforme en una realidad en gestación, agregando

---

<sup>84</sup> La dificultad con la lengua, al parecer y según Georgette, fue una de las razones para que desistiera de quedarse a vivir allí.

<sup>85</sup> En este Diario, Benjamin definió los límites de su experiencia debido a problemas lingüísticos. Se valdrá y dependerá, en buena medida, de Bernhard Reich, el director de teatro austriaco, compañero de Asia Lacis. A diferencia de Vallejo, Benjamin tendrá una visión pesimista, pero aparentemente favorable, de la realidad soviética: “Esta mañana me sentía con muchas fuerzas, y así logré hablar franca y sosegadamente de mi estancia en Moscú y de sus escasísimas posibilidades” (14.12.1926, Diario 29). Hay que tener presente que la experiencia *pre-flaneurística* del filósofo alemán en la Unión Soviética quedó condicionada por la fluctuación emotiva, que marcó tanto su viaje como su experiencia escrituraria.

[...] que la revolución económica no siempre –y más aún– que casi nunca se efectúa en el mismo momento que la revolución política, y viceversa [...] Pero con esto estoy lejos de negar la *dependencia de causa a efecto* que hay siempre entre los saltos político y económico. Una revolución económica trae siempre en sus entrañas los gérmenes de una revolución política y al revés. (*ibíd.* 159, énf. en el orig.)

Estas ideas produjeron de inmediato una discusión acalorada en torno a si había sido el momento apropiado para la revolución soviética o si debió esperarse a que se desarrollaran las fuerzas productivas. Aluden obviamente a Lenin, apoyando la tesis del aceleramiento de los procesos revolucionarios para crear las condiciones necesarias que produzcan una cultura revolucionaria. Más allá de sus resultados posteriores, más que dogmatismo o ingenuidad, se respira en la discusión una voluntad generalizada de supervivencia, el deseo de que se mantuviesen los logros que, aunque conflictivos, ya habían sido alcanzados. Es la opción que en ese momento no ha sido desnaturalizada. La posición del conferencista norteamericano, de alguna manera, resume y justifica las marchas forzadas que se efectuaron durante el Primer Plan Quinquenal, y anticipa las que aún se tendrían que enfrentar durante mucho tiempo. Es casi una excusa, es casi propaganda, pero interesa recalcar el carácter colectivo de la discusión, el amplio espectro de participantes, el énfasis que hace Vallejo sobre su propia interpelación como espectador, desde su silencio testigo.

Como en muchos otros pasajes del libro, Vallejo lee en ese *pueblo* la aspiración de llevar adelante su proceso social: “Porque esta revolución –afirma el poeta periodista–, como todas las revoluciones, no depende de la voluntad exclusiva de los Gobiernos, sino principalmente de las condiciones sociales objetivas, favorables o contrarias a la revolución [...]” (*ibíd.* 165). La Unión Soviética (y la izquierda internacional), a finales de los años veinte, se veía a sí misma como

alternativa política ante un capitalismo que hacía aguas, y no sólo en el terreno laboral, sino que también percibía que Occidente pasaba por una crisis moral y ética, que había conducido al abandono de los valores básicos de la solidaridad humana. El análisis, una vez más, era correcto, aunque la solución era prematura y optimista. En los Estados Unidos habían quedado en la calle millones de desempleados, sin seguro social, con un Estado desentendido de ellos; y en Europa, crecía cada vez más un fascismo agresivo y militarista. Por otro lado, el acoso enemigo a la Unión Soviética no era un mero fantasma, sino fuerzas económicas, militares, intelectuales reales y concretas, que actuaban a diario. La defensa era inevitable aunque no unívoca (Stalin como alternativa), y ya era vista como una posible tergiversación del sentido originario de la revolución, pero cuyas circunstancias no mostraban otra salida. No obstante las críticas, era imposible aún saber la magnitud del costo humano de esta opción, pero sí se tenía conciencia, se alababa y valoraba lo ya alcanzado. El conferencista agregaba:

Si se tienen en cuenta, además, las dificultades derivadas de la intervención de los aliados en Rusia, del bloqueo económico en que ha vivido y vive todavía el Soviet por parte de las finanzas imperialistas, y derivadas, en fin, de las constantes reacciones del zarismo caído, se comprenderá sin trabajo el esfuerzo titánico e increíble que el estado proletario ha tenido que desplegar para obtener los resultados y progresos prácticos que empiezan a asombrar al mundo entero. (*ibid.* 165)

Vallejo coincide en su conclusión: “No sólo ha logrado el Soviet sostenerse en el Poder, sino que ha realizado adelantos revolucionarios y constructivos tan grandes en todos los terrenos, que le colocan de golpe a la cabeza de la civilización universal” (*ibid.* 165-6). Es entonces cuando, en medio de la discusión, se describe a un *mujik* que, con lentitud, desde la zona más retirada de la sala, desciende hasta el estrado, ante la mirada respetuosa de todos los presentes.

Al llegar allí, sin pedir permiso y sin preámbulos, se sirve un vaso de agua de la jarra que estaba dispuesta en la mesa del ponente: “¿Qué va a hacer? Tiene sed” –dice el narrador, entre sorprendido y fascinado–. A continuación, “dirigiéndose a quemarropa al conferencista, [el *mujik*] le pregunta con una ingenuidad realmente rural: –Dime, compañero, ¿qué diferencia hay entre vivir en un país capitalista y vivir en el país del Soviet?” (*ibid.* 166). Estas diferencias son el gran tema de fondo de los escritos de Vallejo en la Unión Soviética. Pero ya, en el proceder del campesino, en la horizontalidad descrita, en la sencillez con que satisfizo su sed, está la respuesta que buscaba.

Es lo que hemos llamado “dialéctica”, forzando el término, porque sintetiza una tensión entre razón y experiencia, en cuanto, para Vallejo, la primera interviene en la comprensión de la discusión que tiene que serle traducida, mientras que la segunda no necesita intermediario para alcanzar la plenitud de su sentido. Al mismo tiempo, el comportamiento del *mujik* enuncia también un encuentro entre lo dicho en esa conferencia y su propia experiencia en la revolución, pero no como un hecho estructurado en ideas (o no sólo), sino como algo vivido en lo inmediato. La sencillez del gesto reduce ambos términos a una rebelión de las jerarquías, donde precisamente, ponente y espectador, intelectual y obrero, teoría y práctica, se funden en el hecho cotidiano –como dice el mismo Vallejo–, de calmar una necesidad primaria, a la vez, expresando la calma de una sed de tantas otras cosas. Y ese gesto, sencillo y determinante, explica mucho de lo que el poeta-periodista encuentra en la Unión Soviética.

En efecto, esta dialéctica del vaso de agua concentra la experiencia de Vallejo en Rusia. La sucesión de pasajes que cambian las formas de la relación humana, donde una princesa se quita los zapatos para vendérselos a una “prostituta extranjera acaso”, que no se los compra; la pareja enamorada que se separa con un simple apretón de manos; la limosna que no puede evitar;

la mujer que se viste frente a él para ir al trabajo, sin falso pudor; la puerta abierta, el gesto amistoso, el ofrecimiento franco. Es una perspectiva vivencial que tiene fuertes lazos con el resto de su obra, en la que hiere la precariedad de la vida, así como una materialidad en su sentido más primario, dramas mínimos de una cotidianidad todavía y por tanto tiempo insatisfecha.<sup>86</sup> Son textos que aspiraban a ser escritos no desde, sino por ese mismo pueblo (ruso) revolucionado, del cual Vallejo era mero testigo de su esfuerzo. Y, como vemos, su visión era heterodoxa, apegada a la gente y a la experiencia que pudo confrontar, lejos del planteamiento programático o teórico del Partido, o del interés en ese momento del comunismo internacional:

La teoría de la revolución no ha hecho sino constatar la existencia y la tensión histórica de este hambre. La revolución no la hará, por eso, la doctrina, por muy brillante y maravillosa que ésta sea, sino el hambre. Y no podría ocurrir de otra manera. *Una doctrina puede equivocarse. Lo que no se equivoca nunca es el apetito elemental, el hambre y la sed.* De aquí que la revolución no es cuestión de opiniones ni de gustos ideológicos y morales. Es ella un hecho, planteado y determinado objetivamente por otros hechos igualmente objetivos y contra los que nada pueden las teorías en pro ni en contra según Marx, la historia la hacen los hombres, pero ella se realiza fuera de los hombres, independientemente de ellos. (Rusia en 1931 127, énf. nuestro)

Vallejo habla de la gente y con la gente, dando testimonio del momento final de una transición que si en el terreno de lo político y del partido ya se había jugado su destino, como lo demuestra tanto la historiografía de izquierda como la de derecha, la sociedad todavía no lo asumía como tal, y resistía. Si no aceptamos la propuesta de que Vallejo simplemente va como

---

<sup>86</sup> En una postura utópica ante las fuerzas del capitalismo, pero absolutamente consistente con el elemental sentido humanitario, Vallejo cita al Secretario del Sindicato Minero: “Un día vendrá en que se producirá más todavía, pero no para arrojarlo al mar, mientras perecen de hambre millones de trabajadores y sus familias, sino para dejar abiertos los depósitos al primer transeúnte que tiene hambre. Esa será la sociedad socialista. Esa será la verdadera igualdad socialista, –igualdad ante el derecho a disponer de los bienes universales–. Esa será la meta final de la revolución proletaria, el socialismo auténtico y definitivo”. (Ante el Segundo Plan 356)

instrumento del Partido y creemos en su honestidad comprometida, evidente también en su epistolario, vemos como más sorprendente que, aún en medio de las fuertes contradicciones del giro que se está dando en lo político, con todas sus consecuencias, el testimonio de Rusia en 1931 demuestre una vitalidad social y humana esperanzadora que se le oponía desde dentro, sosteniendo los valores más prístinos del espíritu revolucionario, rebelde y victorioso. La escritura de Vallejo da fe de esta potencialidad de lo popular.

Hay que recalcar que sus libros de crónicas no estaban dirigidos al ámbito de la literatura: “Mi esfuerzo es, a la vez, de ensayo y de vulgarización” (*ibid.* 6). De manera coherente, Vallejo pretendía poner en contacto “al gran público” de Europa y América con el “proletariado en Rusia”. Y considerando que Rusia en 1931 fue el primer libro de reportajes sobre la Unión Soviética que se publicara en España (Meneses 1050), habría que repensar si la notable difusión que alcanzó entre sus primeros lectores, su éxito editorial, con tres ediciones sucesivas, no deba ser mejor y más valorado, y desde allí confrontarlo con la crítica posterior que lo ha entendido, junto a su libro inédito (Ante el Segundo Plan), como literatura de segunda, un Vallejo menor que escribió encomios de una revolución comunista vista como fracasada. Su éxito, entonces, hablaría de una coherencia con sus objetivos divulgativos. Su legitimidad, así, no tendría que buscarse en el campo literario, sino en su consistencia con las luchas populares de su momento, en particular, en la misma España.

La justificación de sus críticas anteriores a las vanguardias y un acercamiento de su literatura a lo que sería, a grandes rasgos, una literatura comprometida, manifiesta en los libros de viaje y en El tungsteno, coincide también con los dos libros de pensamientos –como él mismo los llamaba– que quedaron póstumos (aunque en buena parte publicados como artículos): El arte y la revolución (comenzado en 1929) y Contra el secreto profesional, tanto como en su teatro de

estos años. Es un corpus coherente en tiempo y temática, de carácter político y beligerante, volumen significativo en su catálogo, como enfatizara su esposa en sus diatribas contra el mundo de críticos (en particular, con Larrea) que, actuando como institución, ejerció su poder para apropiarse del *poeta*. Estos textos y la polémica implícita están, también, en el contexto de la discusión que entre arte y sociedad, a finales de los veinte y principios de los treinta se llevó a cabo en la Unión Soviética, desde el triunfo de la Revolución de Octubre.

Si bien las circunstancias sociales y políticas diferían enormemente entre Latinoamérica y la Rusia visitada por Vallejo (y de ellas con Europa), la revolución hacía ineludible discutir los ámbitos de renovación política y artística de las vanguardias. Asimismo, se aceptara o no, la experiencia revolucionaria concreta ponía en crisis algunos conceptos que se habían dado (y se dan) como fundamento para explicar las bases epistemológicas e históricas de las vanguardias —el de la inmanencia, por ejemplo, o el de su relación con la I Guerra Mundial—, las relaciones entre cultura y sociedad, educación y arte, temas como el gusto, el conocimiento, el pensamiento, la estética, etc.

Podríamos decir que, a partir de 1917, se plantearon diversas posiciones relativas a la concepción, función y participación del arte en una sociedad revolucionada, liderada por una referencialidad proletaria industrial (de aquí, urbana y productivista), posiciones que no fueron coincidentes: “El debate que se lleva a cabo en la URSS en los años en que Vallejo la visita ilustra la confusión y los conflictos que reinan todavía en lo que concierne a la definición de una estética revolucionaria. Hasta 1934, entre los intelectuales y artistas soviéticos, coexisten varias corrientes difícilmente compatibles” (Salaün 73). No obstante, todos los líderes de la Revolución coinciden en diagnosticar el atraso cultural profundo de Rusia, difiriendo en cuanto a la relación deseada entre cultura y arte, en la especificación del rol que cumpliría el arte en la construcción

del socialismo y de su cultura, y en cómo se manifestaría dicho arte. Si por concepto debía cambiar la cultura al cambiar el origen de las clases dirigentes y la propiedad de los medios de producción, ¿el arte tendría que ser necesariamente otro? Más allá de las diversas opiniones, previó una visión platónica de las relaciones arte-sociedad, y del arte como conocimiento racional, ante lo cual había necesidad de reglamentar, favorecer, conducir o simplemente imponer una razón a su participación en la sociedad en construcción, en función a una educación acelerada que sería la base para los cambios esperados. Lunacharsky, primer Comisario Popular de Educación, lo expresó con terrible claridad, en 1922:

Sí, no nos hemos asustado en absoluto de la necesidad de censurar hasta la libertad artística, ya que bajo su delicada apariencia puede envenenar la conciencia todavía inocente e ignorante de la gran masa dispuesta en cada momento a tambalearse y a abandonar, por las pruebas demasiado duras del camino, la mano que la lleva por el desierto hacia la tierra prometida. (El arte y la revolución 106)

Lunacharsky entendía la Revolución como portadora de nuevos contenidos que salvarían el arte (viendo las vanguardias como una última manifestación de éste, ya formalista, sin contenido, ecléctica, superficial), y exigía una negociación que no necesariamente el arte estaba en capacidad de asumir: “[...] si la revolución puede dar al arte un alma, el arte puede dar a la revolución su boca” (Las artes plásticas y la política 68). Y poco variaban las posiciones de los dos líderes principales. Lenin imponía la primacía del Partido y de la política concreta, también en el terreno del arte, afirmando la necesidad de potenciar contenidos propagandísticos en pro de la construcción de la sociedad aspirada. Mientras que Trotsky consideraba la prioridad de lo económico-militar sobre una supuesta producción cultural de ese mismo proletariado transitorio.

En realidad, la situación se planteaba como una paradoja comprensible pero insalvable, al ser el arte parte de lo que se quería conquistar,<sup>87</sup> ya asumido el poder revolucionario, pero al mismo tiempo, conceptualizándolo como una herramienta para su propia conquista. Se impuso, entonces, una visión del arte como instrumento de cultura y no como cultura en sí misma, cuya autotransformación se daría con la llegada del socialismo. Esta doble condición hacía tautológica la discusión de si la nueva cultura sería consecuencia de los cambios económicos, políticos y sociales, como lo veían Lenin y Trotsky, o condición previa del socialismo.

Quizás la posición más coherente la expresara Bogdanov (Aleksander Aleksandrovich Malinovskii), quien fuera el creador de los *Proletkult*,<sup>88</sup> y para quien solo la hegemonía cultural del proletariado haría posible la verdadera transformación social. De algún modo, tanto Lenin como Trotsky o Lunacharsky, y a diferencia de Bogdanov, creían que el proletariado, aunque sujeto de la revolución política y social era incapaz, sin embargo, de crear la cultura del comunismo, sin antes no haberse expuestos a la educación y adquisición del conocimiento acumulado previo en un Occidente. Fue ésta la posición oficial que triunfaría rápidamente frente a la misma izquierda bolchevique, que radicalizaba el sustento proletario de una nueva cultura y la ruptura radical con el pasado burgués. Pero, parece obvio señalar que el tipo de revolución que se llevó adelante fue un proceso acelerado de occidentalización, de modernización industrial, transculturador en lo educativo y cultural, que impedía toda posibilidad de reconceptualizar el arte y reubicar su práctica de otra manera. Debord lo entiende como el momento cuando la burocracia ya entronizada se asume como “*pariente pobre del capitalismo*”, en un “proyecto de rivalizar con la burguesía de la producción de una abundancia mercantil” sin contar con que “tal

---

<sup>87</sup> La aspiración de Lunacharsky, y ciertamente de la dirigencia política, era “hacer de la cultura un verdadero patrimonio público, social”. (Vázquez, *Las artes plásticas y la política* 13)

<sup>88</sup> El *Proletkult* fue una organización cultural proletaria que se llevó a cabo, precisamente, entre 1917 y 1932. No obstante, como puede seguirse en el libro de Sochor, tuvo grandes transformaciones, cuya crisis mayor se dio precisamente cuando Bogdanov fue apartado de su dirección, ya a principios de los veinte.

abundancia lleva en sí misma su *ideología implícita*” (apartado 110, énf. en orig.), es decir, la ideología burguesa que contradictoriamente se quería eliminar.

El peligro de esta situación ya lo había intuido con palabras semejantes Walter Benjamin, a finales de 1926, cuando constató que el estado de “tremenda incultura” era afrontado a través de una educación trasegada de ideas burguesas, incluso adulteradas, y que la “popularización de esos valores [era] fomentada oficialmente por el Partido”, a través del conocimiento de los clásicos, que “en último término, deben al imperialismo” (Diario 70). Así planteada, considerando una “carencia” de cultura propia, se llegó al callejón sin salida de una educación intensiva (equivalente a la industrialización intensiva del Primer Plan Quinquenal) que impuso valores que en su esencia social negaban la revolución. Benjamin también lo detectó como momento de restauración en marcha, al señalar que la educación estaba siendo dirigida a estabilizar la nación y, al mismo tiempo, a frenar el comunismo interior, con la despolitización (retórica revolucionaria) y la transformación de la experiencia revolucionaria en ideología educativa, forjando entonces nuevos revolucionarios de consigna (Diario 70).

Sin embargo, la existencia y filosofía inicial del primer *Proletkult*, bajo la conducción de Bogdanov, acercó el arte como experiencia y como experimento propio de la revolución, intentando sentar las bases para una práctica artística distinta. Es decir, una revolución de base proletaria, cuestionadora radical pero no meramente negadora de los valores del pasado, que hubiera podido confrontar las interrogantes estéticas específicas que se había hecho la vanguardia internacional. No obstante, el enfrentamiento que se dio entre Bogdanov y Lenin – como explica Sochor–, tenía un trasfondo político, basado en concepciones diferentes de la misma revolución. Para Bogdanov, debía privar una igualdad en los ámbitos político, económico y cultural. La diferente concepción del arte y de su funcionalidad conllevaba un desplazamiento

de lo ideológico hacia lo espiritual, mucho más difícil de conceptualizar y, por ende, enfrentado a la aspiración platónica de una cultura dirigida y puesta en función del Estado. En las resoluciones del segundo congreso de los *Proletkult* se afirma –con palabras que evocan las de Bogdanov– que “Art can organize feelings in exactly the same way as ideological propaganda [organizes] thoughts; feelings determine will with no less force than ideas” (Sochor 148).

Quizás así pueda entenderse la imposibilidad de coexistencia entre el Partido y el *Proletkult*, un enfrentamiento no sólo de liderazgos, sino de conceptos. Para Lenin, educación, propaganda y arte debían estar y estarían concentrados en una misma dirección, la del *Narkompros* (el comisariato de Lunacharsky), articulado al Partido, es decir, a la visión de sus dirigentes, con una finalidad claramente ideológica. Mientras, el *Proletkult* apostaba a una educación y un arte (una cultura en su sentido más vasto) no fundamentado en la autoridad sino en la libertad, buscando construir una nueva *intelligentsia* surgida de la práctica misma de la clase trabajadora, organizada en paralelo al Partido: el arte como revolución en sí misma.

Esta posición pudiera bien relacionarse con la asunción política de parte de la vanguardia occidental como práctica revolucionaria, no en balde, los más reconocidos vanguardistas rusos en el ámbito internacional de esos primeros años, como Maiakovsky, Eisenstein, Malévitch, Meyerhold, estaban vinculados a los *Proletkult*. Sin embargo, las diferencias eran radicales, pues las actividades de estos se articularon efectivamente al proletariado industrial, tomándolo, en *strictu sensu*, como clase revolucionaria, de allí que se radicaran en talleres y organizaciones obreras, con una posición radical de lo colectivo sobre lo individual, cuestionando conceptos como lo autoral y lo profesional, postulando la democratización del desarrollo del talento y de la experiencia artística.

Los años veinte en la Unión Soviética, entonces, ofrecieron tal pluralidad de posiciones, con respecto al arte, su función y su manifestación como reflejos de la revolución, que no pueden ser fácilmente borradas por las disposiciones tomadas luego de 1934. Hablando sobre las artes plásticas, Buck-Morss afirma que la AKhRR (Asociación de Artistas Revolucionarios de Rusia), fundada en 1922, se oponía a la vanguardia pero rechazaba al mismo tiempo el figurativismo. Pero ésta no reflejaba la visión Partido, aunque era financiada por *Narkompros*, y tenía vínculos con el Ejército Rojo. Buck-Morss enfatiza una primera y muy variada coexistencia de tendencias artísticas, que en su pluralidad daba a todos oportunidad de asumirse como representantes del arte bolchevique. “The result was to ensure that all groups, no matter what kind of *art* they produced, were united in producing cultural legitimation for the Bolshevik regime” (59). Hasta mediados de la década, no se había impuesto el criterio de sus propios líderes, ni reflejaba los conflictos que se planteaban en el seno del Partido, como afirma Sánchez Vázquez:

Lunacharsky tratará de superarlos afirmando una línea de preferencias estéticas que corresponde a las exigencias de la realidad y de su propia formación cultural, pero al mismo tiempo aplica la política –mantenida en general por los dirigentes bolcheviques– de no imponer a los artistas sus gustos y preferencias. Esa política, afirmada aún en 1925 por la resolución del C.C. Partido, permite no sólo el libre juego de esas tendencias sino incluso organizaciones artísticas y opuestas. (El arte y la revolución 25)

Llegado su momento, en el arte sucedió lo que en otras esferas de la sociedad soviética.<sup>89</sup> Sobre la experiencia misma de una sociedad revolucionada, que la discusión del arte, la cultura y la educación reflejaba, se impuso la conducción superior del aparato de Partido, con las consecuencias consabidas de la burocratización. Ya Lenin había muerto hacía mucho, Bodganov

---

<sup>89</sup> Quizás la fecha exacta de cambio pueda ser definida con la renuncia de Lunacharsky de la Comisaría de Educación (el Narkompros), en 1929.

había sido apartado de los *Proletkult*, Trotsky caído en desgracia, y Lunacharsky también dejado de lado (en 1927). El arte fue subsumido, progresivamente, en un proceso acelerado de educación e ideologización restauradora, como había señalado Benjamin. No obstante, la imposición del realismo socialista no fue una mera decisión burocrática de la revolución desde arriba. En realidad, fue la consecuencia de sucesivas decisiones y tensiones dentro y fuera del Partido, relaciones de fuerzas que se dieron desde muy temprano, entre las que prevalecieron las necesidades de supervivencia política y económica. Entre muchas otras causas, podría decirse que influyó la derrota de los *Proletkult* y su posterior radicalización antiburguesa, que dio el marco superficial posterior a la manifestación artística. Por otra parte, la interpretación realista, anacrónica y tergiversada –según Sánchez Vázquez– de los gustos estéticos y artísticos, que favoreciera el mismo Lunacharsky como Comisario Popular de Educación, con beneplácito de una masa poco educada.<sup>90</sup> Y finalmente, dándoles la razón definitiva, las líneas duras de Lenin y del mismo Trotsky, que hereda y radicaliza Stalin, imponiendo una educación socialista construida sobre una base burguesa, en un proyecto de nación moderna y modernizadora, en el marco del restablecimiento, progresivo, de las relaciones con el mundo, en particular, con las naciones centroeuropeas.

Aquí es donde los dos libros de Vallejo sobre la Unión Soviética también ofrecen elementos para el debate, cuando transcribe las opiniones y posturas de diversos escritores bolcheviques, con postulados similares a los que años más tarde definiría Gorki e instrumentalizaría Zdanov, y que estaban acordes con la dirección que Stalin le había dado a la revolución. Considerando que las obras de Vallejo fueron escritas entre 1928 y 1931, al defender

---

<sup>90</sup> Benjamin, a finales de 1926, da cuenta de esto, cuando le sorprende la fuerte impronta realista de la nueva sociedad soviética: “Asia [Lacis] tiene razón al decir que es algo característico el hecho de que, en todas partes, incluso tratándose de anuncios, el pueblo desee ver representada alguna actividad real”. (13.12.1926, *Diario* 17-8)

un realismo socialista, sus interlocutores no expresaban una postura oficial (como dirían los críticos ya señalados), sino que, en el marco ideológico del momento, reflejaban una postura compartida, que apuntalaba con su esfuerzo y su obra la idea que tenían sobre la supervivencia de la revolución y del rol del arte. Visto así, los reportajes de Vallejo muestran también una dinámica propia de la base intelectual, que ya se había hecho mayoritaria, como él mismo resume: “No hay literatura apolítica; no la ha habido ni la habrá nunca en el mundo. La literatura rusa defiende y exalta la política soviética” (Rusia en 1931 62). Esta era ya también su posición en este período, coincidiendo con la mayoría de los escritores y artistas involucrados en el proceso revolucionario, lo que no se había aún definido era cómo se defendería esa política en los terrenos de la literatura y el arte, y eso correspondería a la burocracia estalinista.

Por otro lado, con el Segundo Plan Quinquenal y el desplazamiento de los restos de especialistas, técnicos e intelectuales de la burguesía prerevolucionaria, con una generación ya formada dentro de la revolución, de proveniencia fundamentalmente obrera (que integrarían el aparato duro del Partido y la burocracia totalitaria, como la llama Debord), resulta comprensible que se favoreciera un arte cuyo fundamento tendiera a reforzar los valores triunfantes de ese proletariado, que tomaba como receptor ideal. Al mismo tiempo, la inestable situación internacional de la revolución rusa, las posibilidades de su éxito en aislamiento, frente a la crisis del capitalismo y el ascenso del fascismo, impelía a radicalizar el compromiso político como tema. Ante tal situación, las funciones del intelectual y del artista no eran fáciles de ampliar. Asumir el rol pedagógico o el rol de interpelante de esa realidad era reafirmar, ambos, la misma posición en cuanto a su relación con la realidad, pero de signo diverso.

Entonces, en la visión de Vallejo se oponen una vanguardia comprometida con una revolución real, y una vanguardia decadente comprometida consigo misma, que va a resumir en

sus críticas al surrealismo. Era la alternativa de responder, por un lado, a la defensa del país soviético, y seguir, al mismo tiempo, sus luchas dentro del capitalismo, lo que quedaría reflejado en El tungsteno. La Revolución rusa había sacado lo político de la vanguardia a la luz internacional, contextualizando una radicalización del sujeto en la sociedad capitalista. Era un momento también de supervivencia para un arte que se postulara como revolucionario, y la prueba de una actitud de autonomización que resultaba claramente insuficiente. Los escritores rusos bolcheviques apostaron a lo racional sobre lo inconsciente, lo experimental, y lo científico sobre lo sensorial. Desde la Unión Soviética, el cometido era claro y no se aceptaba la relativización de la función de una escritura en el ámbito capitalista o socialista, pues ya la revolución estética tenía la posibilidad de articularse a una revolución victoriosa. La patria de la revolución era Rusia y, de allí, en principio, la exigencia planteada más como algo ético, que propiamente estético. Interesa que Vallejo haga su crítica a los activistas de las vanguardias con palabras que parecen referir y repetir las críticas a los modernistas, en definitiva, su alejamiento de la realidad, parafraseando en buena medida lo ya expresado en Contra el secreto profesional:

El escritor revolucionario tiene conciencia de que él, más que ningún otro individuo, pertenece a la colectividad y no puede confinarse a ninguna *torre de marfil* ni al egoísmo. Ha muerto en Rusia el escritor de bufete y de levita, libresco y de monóculo, que se sienta día y noche ante un montón de volúmenes y cuartillas, ignorando la vida en carne y hueso de la calle. Ha muerto, asimismo, el escritor bohemio, *soñador*; ignorante y perezoso. (Rusia en 1931 64, énf. en original)

Pudiéramos abstraer el planteamiento general que se desarrolla en la base de esta discusión. Un arte es revolucionario según ante qué sociedad se planteara, y no *per se*. La vanguardia había surgido como un arte válido dentro del ámbito de las naciones burguesas, como

consecuencia del rechazo de los valores preponderantes, de rebelión ante la cultura representante de las clases dominantes, y como expresión de luchas y fuerzas contrahegemónicas anteriores. Vistas así, las vanguardias eran al mismo tiempo revolucionarias en el ámbito de la política y la cultura. Nacen de esta confrontación, y por tanto arrastran en su seno sus valores. El arte revolucionario postsoviético tendría que ser, entonces, de carácter afirmativo y no negativo, referencial a la defensa y reflejo de la revolución triunfante. Lo que había que definir eran las estrategias de ese mismo arte frente a la sociedad capitalista, pero que en 1930 estaba en crisis. De allí que, varios años más tarde, Vallejo deslinde un arte revolucionario en la URSS de un arte revolucionario “que combate dentro del mundo capitalista. Los objetivos, métodos de trabajo, técnica, medios de expresión y materia social varían de la una a la otra. Esta distinción nadie la ha hecho todavía dentro de la crítica marxista” (Notas de 1936-7 para El arte y la revolución, en Escritos y reportajes 471).

Al mismo tiempo, para Vallejo era comprometedor una postura divergente dentro de la propia Unión Soviética, aparentemente ubicado más cerca de la izquierda del Partido que de la postura oficial, de alguna manera equivalente a esos que quisieron que el arte vanguardista siguiera siendo el arte de la revolución, y que, desde dentro, se transformara para que siguiera funcionando como tal. Aunque desconocemos toda referencia a él, seguramente, Vallejo hubiera estado atraído por las ideas de Bogdanov. Sin embargo, sus referencias al suicidio de Maiakovski dejan un cierto sabor de incompreensión, si bien el ataque al poeta ruso tiene algo de rechazo a un orientalismo que también se cernía sobre la propia revolución, en cuanto a que, a pesar suyo, era visto desde fuera como el poeta revolucionario absoluto.

Estos libros escritos a principios de los años treinta, más que negación de su obra poética, dan pistas de una profundización de su sentido humano y de la idea de compromiso, una

búsqueda de sentido para una reflexión de revolucionario y marxista heterodoxo, que adelanta los Poemas humanos, y que tienen una relación particular con España, aparta de mí este cáliz. Según afirman varios críticos, entre ellos Salaün, la actitud de Vallejo es “flexible, nada dogmática. En realidad, como muchos artistas revolucionarios de la época, se siente atraído por necesidades contrarias: además, en su opinión, ni Marx, ni Lenin, ni Trotsky han dejado pautas muy claras en lo que concierne al arte” (74). Así, podemos encontrar equivalencias por oposición entre la dialéctica del vaso de agua y la ya inútil cuchara de Pedro Rojas, de sus cantos a España. Entre ellos se inscribe y escribe El tungsteno.

### **2.3 “RAZA: MIXTA... PROFESIÓN: LAS LETRAS... SEÑALES PARTICULARES: NINGUNA”**

César Vallejo, preso en Trujillo, desde el 6 de noviembre de 1920 hasta el 5 de marzo de 1921, escribió algunos de los poemas más complejos de la vanguardia internacional, una inscripción dolorosa de lo viviente, cuya “mixtura” no era sólo de sangres –como decía la ficha de ingreso de la cual sacamos el título de este apartado–, sino un tenso encuentro entre cristianismo y telurismo andino, una concepción literaria anclada en lo oral, cruces inéditos y, en buena medida, herméticos, entre lo individual y lo colectivo. La experiencia carcelaria será determinante en su visión ante la vida, explícita en Trilce como en las Escalas melografiadas (en particular en su sección “Cuneiformes”), y ratificada en Poemas humanos, cuando recuerda en un poema: “el momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú”. Una vida que, viviendo la pobreza que lo persiguió en su oficio de escritor e intelectual, se convierte en prisión, en

sufrimiento, en aspiración de libertad. La posibilidad de que fuera apresado de nuevo fue una de las razones por las cuales partió del Perú para siempre. Su periplo desde allí a El tungsteno,<sup>91</sup> casi 10 años más tarde, está marcado por la formación y participación política, que lo conducen a España en enero de 1931, debido a su filiación a círculos comunistas, y “considerando que la presencia en el territorio de la República, del extranjero abajo designado, puede comprometer la seguridad pública”, como dice el acta de expulsión.<sup>92</sup> La oposición de los dos libros quizás más extremos de toda su bibliografía, ha sido sólo explicada en la medida en que se han negado uno al otro. Sin embargo, cuánto de humillación de carne y hueso, de indignación ante la adversidad producida por fuerzas humanas, cuánto de un mismo malestar cruzan poemario y novela. Se nos antoja que la ficha carcelaria, al recalcar lo común en Vallejo, para lo cual era un cholo más, sin nada particular que lo identificara, tan lejos de la leyenda que sobre él se construye a su muerte, envuelva en buena medida la discusión sobre las dos obras, y que podamos resumirlo en la distancia entre el poeta *in abstracto* y el hombre político comprometido con las causas sociales. Quizás, entonces, lo que se le cobra a su prosa –y a El tungsteno en particular–, sea precisamente una suerte de prisión opuesta a la imagen creada desde su monumentalización.

Según su esposa Georgette, entre 1927 y 1928, Vallejo pasó por una crisis moral debido a un cierto “alejamiento de los problemas que más atormentan a la humanidad avasallada”, que lo llevó no sólo al marxismo, sino a interesarse por la Unión Soviética, al ver en ella “un sistema enteramente nuevo, y no por azar unánimemente rechazado por los explotadores y los prepotentes, [que] ha de implicar a la fuerza e ineluctablemente algún mejoramiento por primera vez palpable, para las masas trabajadoras” (Apuntes biográficos 7). De alguna manera, con el marxismo intentaba ordenar una praxis para su compromiso humano, y, desde su obra, patentar

---

<sup>91</sup> Seguiremos la edición príncipe, que fue la única que conoció Vallejo.

<sup>92</sup> Facsímilar que se encuentra en Cuadernos hispanoamericanos 454-7 (abril-mayo 1988): 414.

una forma de comprender el mundo que lo producía, peruano de la sierra, una situación que aún lo preocupaba y concernía, incluso viviendo en Europa.

De allí la voluntad de establecer equivalencias –aunque no categóricas– entre el indio pauperizado de los Andes, al que conoció y con quien convivió en su infancia y juventud, y ese proletario que encuentra en sus visitas a la Unión Soviética, a finales de los veinte, que lo llevaría, de alguna manera, a establecer equivalentes entre las dos situaciones. Paoli aventura lo que serían los vínculos entre sus libros de viajes y su novela proletaria andina:

De modo que, cuando visitó Rusia, vio la sociedad soviética con ojos de indio: el espíritu del *ayllu* agrícola se reproducía en una sociedad tecnológicamente moderna, pero racionalmente organizada como la de los incas; el hombre vivía feliz y libre, recobraba el gusto del trabajo y de la diversión, ya que había abandonado todo espíritu individualista y agresivo, y se había sometido a un orden de deberes que era condición y garantía de la recobrada felicidad; el hombre ya no estaba abandonado a sí mismo, huérfano, y, al mismo tiempo, no era ya un rival del otro hombre, sino que vivía satisfecho en su derecho a la protección en la medida en que satisfacía su obligación de proteger. De las páginas de Rusia en 1931 se desprende el entusiasmo, tan confiado que raya en lo acrítico, de quien por fin ha llegado a una sociedad connatural. Mientras en el lejano Perú el espíritu indio seguía subyaciendo al colonialismo más despiadado, por fin una sociedad de blancos había muerto como tal sociedad y resurgido como sociedad de indios: y era por fin una sociedad soberana. (343)

A esto, hay que agregarle su presencia en la España que conduce a la República, ese mismo 1931, con el triunfo de la coalición republicano-socialista, que en abril derrocó a la monarquía. Vallejo, aunque de entrada crítico del Frente Popular, será un defensor acérrimo de la República al estallar la guerra, y la figura del miliciano español revivirá y potenciará en su obra la figura del luchador revolucionario que se sacrifica por un mundo mejor, y que en los poemas

de España, aparta de mí este cáliz está entre el miliciano y el proletario. El tungsteno es producto y momento específico de estos cruces. Vallejo estaba al día con el debate estético de la Unión Soviética y había escrito su novela en Madrid (en su totalidad o quizás sólo terminada allí),<sup>93</sup> en un momento de su vida sorprendentemente laborioso y productivo.<sup>94</sup> Como afirma Fuentes: “[...] una obra que no tiene parangón (tanto por su extensión, en tan corto tiempo, como por su comprensión creadora del marxismo) entre los escritores españoles e hispanoamericanos que, por las mismas fechas, se acercaron o se pasaron a las filas de la revolución proletaria” (403).

La primera edición de El tungsteno, publicada en la primavera de 1931 por la editorial Cenit<sup>95</sup> –la que al parecer tenía vínculos trostkistas (Lambie, citando a Pelai Pagés, 141)–, traía una presentación editorial (9-10) que definía de entrada algunos aspectos significativos del texto. Primero, que era un autor que había participado “muy pronto en la política peruana”, de donde se

---

<sup>93</sup> No nos interesa ahondar en la discusión bizantina si El tungsteno fue o no escrito sólo en Madrid. Georgette afirmó que Vallejo escribió la novela sin ningún apoyo anterior, en menos de un mes, en 1931 (Apuntes biográficos 19). Larrea, en cambio, apunta con apoyos utilizados a su manera, que sus primeros esbozos venían del Perú (una novela llamada “Código civil”), es decir, desde 1923 o antes, y que “Sabiduría” formaba parte de ésta (257 *et passim*). En efecto, tampoco es clara la relación entre El tungsteno y “Sabiduría”, lo que fundamentaría su comienzo hacia 1927, como piensa Coyné (“Carta” 389). Sin embargo, pudo ser el agregado de un texto ya escrito a la novela. A este respecto, Georgette afirmaba, con una obstinación un tanto absurda, que “Sabiduría” era parte de *otra* novela inconclusa, lo que Larrea descalifica señalando las obvias conexiones entre ambos textos. Lambie insinúa que si “Sabiduría” fue el texto genésico de la novela (144), no era la novela misma. Salaün, por su parte, lo ve como “cuatro proyectos que giran alrededor del mismo material”, agregando Presidentes de América, el guión cinematográfico, y Colacho hermanos, la obra de teatro, ambas de 1934. Más allá del ordenamiento “lógico” que quiso hacer Larrea del proceso de creación, no hay porqué dudar de que Vallejo utilizó recuerdos y vivencias juveniles y variadas de la zona minera serrana y la azucarera costeña, lo que si pone el génesis muchos años antes, no necesariamente su concepción definitiva, que es lo que interesa. Lo totalmente evidente es que el auge editorial español del libro “revolucionario” tuvo influencia determinante. Buena parte de los críticos que la niegan como “artefacto estético” apelan, también, a un criterio simplista de rapidez = imperfección.

<sup>94</sup> En efecto, seguramente seguía trabajando en la poesía que quedaría inédita, aunque al parecer, en estos años se había apartado un poco de la poesía hasta finales de 1931, cuando en su tercer viaje a la Unión Soviética comienza sus llamados Poemas humanos (Georgette, Apuntes 10). Además, escribe el cuento “Paco Yunque”, comienza la redacción de Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal, sigue con El arte y la revolución, así como las obras de teatro Entre dos orillas corre el río y Lock-out, escrito en francés. Y traduce algunas novelas francesas al español, al menos dos publicadas ese mismo año y por la misma editorial Cenit: Elevación de Henri Barbusse y La calle sin nombre de Marcel Aymé.

<sup>95</sup> En Internet, encontramos que la Editorial Cenit estuvo en actividad entre 1929 y 1936, fundada por Rafael Giménez Siles, Graco Marsá y Juan Andrade Rodríguez. Publicó unos 225 volúmenes, entre los cuales aparecen sólo cuatro (aunque debieron ser más) como de la colección de “novelas proletarias”, todos de 1931, de Julia Peterkin, El pecado rojo; de Ramon J. Sender, O. P. (orden público); de Agnes Smedley, Hija de la tierra (novela de una vida), y de Charles Yale Harrison, Ha nacido un niño. <http://www.trazegnies.arrakis.es/cenit.html>

deduce que la obra era “fruto de su contacto con las masas obreras del Perú”. Para ello, se ofrece la garantía de su militancia registrada por las filas enemigas, concibiendo de manera manipuladora el que la prisión sufrida (se señalan dos oportunidades) era “–bajo todos los climas– el reconocimiento de los gobiernos al rebelde eficaz”. Se agregaba, luego, que había sido perseguido por el gobierno francés, y que había realizado viajes a Rusia. Es decir, el lector tenía enfrente un documento que unía literatura y vida. Paso seguido, se afirmaba que Vallejo modestamente hubiera querido clasificar su novela como reportaje,<sup>96</sup> quizás al lado de los trabajos que sobre Rusia llevaba adelante, pero los editores advertían que Vallejo, como poeta (publicado ya también en España), había recreado un “mundo propio con criaturas propias y propias leyes, modeladas como en nuevo génesis poético por el novelista”. En fin, quedaba en claro que la edición, no obstante los sucesos acaecidos en Perú, estaba dirigida al lector español, y ya que una novela peruana podría producirle un cierto extrañamiento, se recalcaba que la acción no se desarrollaba en “un pueblo de Castilla”. Apostarle primero al público español significaba intentar inscribirse en el éxito que tenían entonces las novelas sociales (en particular las de guerra y las referidas a Rusia, como asegura Fuentes), que eran producto del realismo y naturalismo utilizado –según afirma López Alfonso–, que las hacía accesibles a un amplio número de lectores. Por otra parte, el mismo autor afirma que las mismas ideas revolucionarias no eran vistas como un defecto literario, sino como un atractivo peculiar en dicho momento, agregando que era una situación “compartida –es de suponer– por muchos españoles, dado que el

---

<sup>96</sup> Larrea, sin ninguna base crítica, interpreta esta voluntad de ofrecerla como reportaje “por no ser obra que artísticamente le satisficiera: De ello se deduce que, según sus propias palabras, había dejado en aquella oportunidad de sentirse ‘artista’ para militar como político. Es decir, había subordinado su pluma a las conveniencias de la propaganda conforme a la tesis defendida en las últimas páginas de *El tungsteno*. Era una actitud que había reprobado con energía muy poco antes, en 1928, y de la que, por fortuna, sólo tardaría un año en desentramarse”. (278)

gusto o disgusto que el lector recibe al enfrentarse a una novela no es exclusivamente ‘estético’, sino también ideológico” (Las trazas del narrador 146).<sup>97</sup>

Esta relación entre España y América, en la novela, como cierta reconciliación en torno a situaciones y luchas sociales comunes prefigura en pocos años la que se dará durante la Guerra Civil, cuando un buen grupo de los ya renombrados poetas y artistas latinoamericanos, destacándose particularmente el mismo Vallejo, se solidaricen con las esperanzas republicanas y expresen la angustia por la derrota popular en manos del fascismo internacional. En este sentido, López Alfonso encuentra vínculos similares, trasatlánticos:

Obra a la vez de carácter ético y pragmático, El tungsteno, desde el contexto más inmediato, retomaba la vieja tradición de las letras iberoamericanas del alegato y la protesta, y de algún modo maniquea de cuya producción ninguna zona de América Latina quedó libre en los años treinta y aún menos en los cuarenta. Pero más allá del innegable “color local” del relato vallejiano, su propuesta no era en absoluto regionalista sino universal. De ahí que el análisis, extensible a otros países del subcontinente, fuese también válido como lección revolucionaria a los *indios* de este lado del Atlántico [España]; de ahí que algunos de sus temas –la violencia de las fuerzas del estado contra las masas populares, la opresión y liberación de la mujer, la problemática inserción del intelectual pequeño burgués en el movimiento proletario...– fuese igualmente abordado por la novela social española. (Las trazas del narrador 161)

Podríamos generalizar diciendo que la trama de la novela es un amplio gesto escriturario que une la primera palabra, “dueña”, a la última, “tempestad”. La obra comienza con la presencia de una empresa norteamericana –llamada Mining Society–, que ha logrado ser propietaria

---

<sup>97</sup> En un texto anterior, pero muy similar, el mismo López Alfonso agrega un comentario interesante: “[...] en España, durante el llamado ‘trienio bolchevista’, 1918-1920, cuando casi la mitad de la población adulta es analfabeta, las editoriales de izquierda inician una labor didáctica y de concienciación política que tendrá su fruto, pues entre 1929-1931 el libro habrá ganado la ciudad y sus barrios obreros”. (“El arte y la revolución” 418)

definitiva de las minas de tungsteno de Quivilca. A través de unos pocos episodios que describen diversos tipos de violencia (conservadora, policial, sexual, etc.) contra individuos y grupos desprotegidos –indígenas, campesinos, obreros, mujeres, niños–, y centrados en los opuestos complementarios de una violación colectiva y una masacre popular, la trama desarrolla las causas, percances y captura violenta de la mano de obra necesaria para que las minas de Quivilca aumentaran su producción. Al final, la novela plantea la viabilidad y esperanza de posibles levantamientos obreros que cambien la situación descrita, apostándole al liderazgo indígena. Con la imagen del viento que “soplaba afuera, anunciando tempestad”, se cierra la novela, un *afuera* que es también el *después* de la trama que se busca favorecer con la propia escritura.

Así, se hace énfasis en la articulación de los comportamientos humanos, en un medio desequilibrado de relaciones económicas, humillante, asesino, donde los empresarios norteamericanos representan sólo un eslabón, el más alto y alejado, de un proceso de explotación secular, sustentado en su base por diversas formas de esclavitud indígena, que bajo la influencia del capitalismo internacional aliado al nacional, profundizó sus miserias. El tungsteno hace un doblez entre indígena y proletario, denunciando la relación entre el usufructo minero y el maltrato a los indígenas del Perú. Aunque ubicando la trama en momentos previos a su viaje a Francia, y por tanto reescenificando situaciones vividas con anterioridad, no puede soslayarse que la novela se escribe y publica poco después de las huelgas de obreros que se llevaron a cabo durante el gobierno de Sánchez Cerro, en particular, la de los trabajadores petroleros organizados en Talara, que fue repelida con una masacre, en junio de 1930; como otra, en agosto, en las minas de La Oroya, en la cual los trabajadores se enfrentaron también a la policía. Entonces, la ficción recoge elementos testimoniales y una reflexión militante, que tensa su construcción hacia fuera del ámbito propiamente literario, agregándosele su voluntad propagandística y

antiimperialista. De esta manera, Vallejo articuló su único esfuerzo novelesco llegado a término a la situación político-social del momento.

Intuimos que en el notorio contraste destacado por los críticos entre la poesía de Vallejo y El tungsteno (aunque, en realidad, frente a toda su prosa) queda un buen remanente de la discusión que se llevó a cabo entre Larrea y Georgette (motivación central de sus esbozos biográficos sobre Vallejo).<sup>98</sup> Ésta le reclamó al primero, entre muchas otras cosas (acusándolo de tener una actitud carroñera), el querer despolitizar a Vallejo, minimizando su vocación social en pos de un cierto esencialismo poético, del cual Larrea sería el especialista por excelencia, basado en su *intimidad* con el poeta, que habría afectado su genio y su grandeza. Sin embargo, Salaün afirma que estas críticas fueron generalizadas también entre los críticos marxistas, que se quejaban de la molesta inferioridad artística de su prosa, así como que el énfasis sobre lo político “desnaturalizara” su valor estético. En otras palabras, si la política había afectado negativamente su obra, necesitaría (como ha sido en efecto, en términos canónicos) ser expurgada (¿por quién y con qué derecho?), dejando fuera, como insiste Georgette, la novela:

El Sr. Larrea quiere ignorar al ser revolucionario social y, por consiguiente, al militante marxista, y con criterio parcial se propone demostrar que el ser revolucionario social no existe en Vallejo, ni existió nunca, sino como pura y nebulosa veleidad apoderándose de él por sorpresa y a pesar suyo, agregando sin embargo pocas líneas después “La genialidad de Vallejo reprimida por su personaje sociológico –autor de páginas bastante inferiores– explotó ex abrupto y por fin” –es decir, en septiembre de 1937. (Apuntes biográficos 22)

---

<sup>98</sup> Aunque fueron varios sus escritos sobre Vallejo, utilizamos aquí los Apuntes de 1967, editado un año más tarde, y Allá ellos, publicado en 1978, éste retomando y ampliando los apuntes anteriores. Por su parte, Larrea contesta en diversos escritos, utilizando aquí el aparecido en Aula Vallejo, en su sección “Acerca de El tungsteno”. (257-80)

El ver un Vallejo apolítico, el poeta *in abstracto*, que excluya la parte de su obra que no se avenga a ella –casi toda su prosa y todo el teatro, los ensayos, y buena parte de sus escritos periodísticos– hace, entonces, que la novela sea obvia, desde un punto de vista que la considera un excedente de su catálogo, un equívoco del poeta. Mientras que desde el Vallejo político y hasta marxista, pudiera leerse toda su obra marcándola de un sentido de humanidad profundo, militante o no, que incluye su poesía primera como manifestación de las relaciones sociales que lo produce. Agrega Lambie, curiosamente, que El tungsteno “ofrece, además, un análisis complejo y fascinante sobre el concepto de alienación, tema también predominante en la poesía de Vallejo, en particular, en la década del treinta” (Lambie 144). Por su parte, Georgette afirma:

[...] Vallejo, ante todo poeta, movido por inagotable emoción humana e indolegable urgencia de justicia social, y cuyos conceptos renovadores en constante efervescencia atisban hasta con ansiedad toda posibilidad de mejoramiento, cualquier grado de superación real para la mayoría de sus semejantes. Dos mundos esencialmente opuestos y hasta tácitamente adversarios. (Apuntes biográficos 26)

La complejidad formal de la obra –no obstante el criterio de sus adversarios–, como intentaremos demostrar, estaba influida por sus lecturas marxistas y el psicoanálisis, no siendo despreciable el que allí pusiera a prueba su experiencia vanguardista. Es decir, la novela se plantea como una mezcla compleja de elementos heterogéneos, viéndose esta heterogeneidad como parte de sus defectos y, precisamente, utilizados para descalificarla desde diversos criterios tradicionales, críticas que muestran una simplicidad valorativa que no oculta valoraciones ideológicas predeterminadas, como afirma Beverley:

El que cree que El tungsteno (pero ¿por qué limitarnos a El tungsteno: Huasipungo, Mamita Yunai, El mundo es ancho y ajeno, Los de abajo y las novelas estridentistas de Azuela, Weekend en Guatemala, Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia) reproduce los esquemas logocéntricos de la narrativa burguesa decimonónica simplemente no ha leído el texto, que es uno de los más extraños y difícilmente clasificables en la narrativa moderna latinoamericana, o lo ha leído a través de cierto prejuicio de lo que iba a encontrar. (“El tungsteno” 173)

Como respuesta, quizás habría que contemplar otras vías en las cuales la novela prefigura e influye narrativas posteriores, que pasan por el indigenismo de los cuarenta y llegan al José María Arguedas de Los ríos profundos. Además, pudiera pensarse que esas mismas inquietudes políticas y su estilo crudo cobraron nueva y plena vigencia en el cine social latinoamericano de los sesenta, momento de una nueva politización radical en el continente, en películas relevantes del Nuevo Cine Latinoamericano, como ya recalcó Víctor Fuentes (La literatura proletaria 407), siendo las del director boliviano Jorge Sanjinés las que más claramente puedan estar relacionadas con El tungsteno. Precisamente, el realismo intencionado, planeado, asumido, de la obra, ya había sido concebido como propuesta estético-político, que asume un lenguaje cercano a lo cinematográfico, cuando en el apartado “El arte revolucionario, arte de masas y forma específica de la lucha de clases” de su libro póstumo El arte y la revolución, dice:

La forma del arte revolucionario debe ser lo más directa, simple y descarnada posible. Un realismo implacable. Elaboración mínima. La emoción ha de buscarse por el camino más corto y a quema-ropa. Arte de primer plano. Fobia a la media tinta y al matiz. Todo crudo, –ángulos y no curvas, pero pesado, bárbaro, brutal, como en las trincheras. (Ensayos y reportajes 452)

Esto distingue a El tungsteno, la simpleza en los rasgos, la radicalización del punto de vista (a *quemarropa* y en primer plano), una obra que se sustenta en la acción y se salta el paisaje y la descripción de las costumbres indígenas, propias de la novela indigenista andina (en Raza de bronce, por ejemplo), enfocándose más bien en sus relaciones y en el comportamiento que a su respecto tiene la clase dirigente. El énfasis está puesto, entonces, en la constitución de las relaciones humanas, como matiz de las relaciones de producción en el ámbito capitalista-imperialista, poniendo en evidencia el mecanismo como se reproducen tales condiciones de producción (Althusser), que sostienen una superestructura determinada, para ver o postular desde allí una posibilidad de rebeldía, una violencia fundadora –en términos benjaminianos–, que generara un nuevo estado de derecho, es decir, la violencia como medio de fines justos. Salaün intuye la posible influencia de “una concepción de novela, bastante difundida entre los revolucionarios rusos como los de la LEF (Frente de Escritores de Izquierda, donde militan Maïakosky y Tretiakov) que pregona una literatura *de hechos*, de concreción y de masas y desconfía de la novela que no se adaptaría al desarrollo de las fuerzas sociales: la novela es un producto burgués en el que impera el individualismo que la epopeya en marcha desautoriza” (75).

En “Ejecutoria del arte bolchevique”, otro texto de El arte y la revolución, Vallejo deslinda arte bolchevique de arte socialista (lo que resulta un tanto inconsistente, en particular, si se confronta con “Literatura proletaria”, también incluido en dicho libro), planteándolo como dos estadios diferentes, uno de lucha y otro de “edificación socialista mundial”, lo que corresponde a la discusión ya revisada sobre la cultura en la URSS. Usando palabras como “organización”, “protesta”, “admoniciones”, casi como si estuviera hablando y clasificando su propia novela como arte bolchevique, afirma que éste:

Se propone, *de preferencia*, atizar y adoctrinar la rebelión y la organización de las masas para la protesta, para las reivindicaciones y para la lucha de clases. Sus fines son didácticos, en el sentido específico del vocablo. Es un arte de proclamas, de mensajes, de arengas, de quejas, cóleras y admoniciones. Su verbo se nutre de acusación de polémica, de elocuencia agresiva contra el régimen social imperante y sus consecuencias históricas. Su misión es cíclica y hasta episódica y termina con el triunfo de la revolución mundial. (Ensayos y reportajes 380, énf. en el orig.)

Pero llama la atención que en sus propios escritos teóricos coetáneos o poco anteriores, no aparezca mayor detalle sobre la novela, sobre una teoría narrativa, por lo que El tungsteno se ve obligado a llenar este vacío y ser respuesta en sí misma. Así, la novela es parte de la apuesta que hace Vallejo a un arte post-evento (soviético), como desarrolló en su libro de viajes: “La concepción soviética del arte no admite la teoría de ciertas capillas literarias burguesas, según la cual las leyes artísticas son totalmente distintas de las leyes de la vida. Esta fórmula, aparte de ser arbitraria, es delicuescente y casuística, y expresa la manía cerebralista morbosa de las estéticas capitalistas” (Rusia en 1931 86).

Sin embargo, se ha insistido en su carácter de urgencia, en lo referido a las luchas revolucionarias bajo la presión del Partido Comunista, o como una escritura de oficio, realizada bajo la presión de necesidades económicas personales, intentando afrontar su nueva condición de exiliado en España. Ruffinelli, quien la vio como un intento de “ser la puesta en prueba de la validez americana del marxismo”, y la calificó de “experimento irrepetible”, afirmó la “escasa maestría literaria alcanzada en un ejercicio que nunca se hizo esencial en su obra, le impidió finalmente desarrollar en términos novelísticos una realidad innegable” (96-7). El mismo Silva-

Santisteban, quien edita su narrativa completa, concluyó que Vallejo “fracasó ruidosamente en el género realista” (xxxii).

Rama, en Transculturación narrativa, se acercó a los límites de El tungsteno, en un ámbito de cruzamientos complicados que agregaba a los ya citados, la literatura fantástica, en un momento de “antifascismo universal”. Representaba para él un giro de la narrativa social, de rasgos específicos frente a la narrativa de orientación cosmopolita y la regionalista:

Aunque traducía niveles menos evolucionados de la modernidad, respondía a ésta porque estaba signada por la urbanización de los recursos literarios, porque adhería a esquemas importados propios del realismo-socialista soviético de la era estaliniana, porque traducía la cosmovisión de los cuadros políticos de los partidos comunistas. Paradójicamente, algunos de esos componentes la asociaban tanto al realismo-crítico como incluso al fantástico que se expande en Buenos Aires en los treinta (“*Tlön Uqar Tertius Orbis*” de Borges es una fecha clave) contra el cual militó aduciendo su identificación con el pensamiento conservador [...]. (24)

En efecto, se ha forzado su catalogación, despreciando sus cualidades, y ofreciendo, más bien, todo un catálogo de sus defectos. Coyné, reafirmado en el espíritu descalificador de Larrea, por ejemplo, resumió:

Tal vez alguien halle paradójico que Vallejo escribiera para Cenit una “novela proletaria” de su cosecha –El tungsteno, que responde a los criterios más inmediatos del género: sucesión de escenas realistas, algunas truculentas en el horror y la bestialidad, personajes esquemáticos por representativos, un estilo rápido cuya eficacia es ajena a todo esteticismo, con algunas parrafada didáctica, de un didactismo sin sombras ni matices. (Cit. Silva-Santisteban xxvi-vii)

La ubicación temporal de El tungsteno se centra en 1917, hacia el final de la I Guerra Mundial. En la misma escritura se alude a que los Estados Unidos está a punto de entrar en la contienda (la declaración de guerra fue el 6 de abril) y que, por tanto, necesitaba más tungsteno para la fabricación de armas. Por otro lado se cuenta que Kerensky ha alcanzado el poder en la Unión Soviética, y que se está esperando la llegada de Lenin (lo que sucederá en julio). Sin embargo, estos referentes temporales se hacen sólo evidentes a plenitud en la conclusión de la trama (tercer capítulo), teniendo como marco externo la Revolución de Octubre, la cual se suma a la potencialidad de ese *después* conclusivo, las tormentas revolucionarias que pudieran estarse aventurando sobre el Perú.

La novela se desarrolla en dos locaciones ubicadas en la sierra peruana, Quivilca y Colca,<sup>99</sup> y cada una de ellas está vinculada a sendas acciones violentas. En estos pueblos viven grupos equivalentes, pero diferentes, de personajes,<sup>100</sup> que conforman la sociedad excluyente y racista del Perú de entonces. Frente a ellos se dibuja un pueblo de campesinos y obreros, poco diferenciado, aunque en su mayoría de procedencia indígena, y también indígenas propiamente representados (soras y yanacones). El conjunto de personajes de Quivilca gira en torno a los extranjeros *místers* Taik y Weiss, gerente y subgerente de la compañía minera, en la que trabaja un grupo profesional, la *intelligentsia* nacional: el cajero Javier Machuca, el ingeniero Baldomero Rubio, el comisario del asiento minero Baldazari, y el agrimensor Leónidas Benites, involucrados en la violación colectiva de la primera parte. Mientras que “lo mejor de la sociedad

---

<sup>99</sup> Según todo parece indicar, el nombre de esta locación es una ligera distorsión de Quiruvilca, pueblo cercano al Santiago de Chuco natal de Vallejo, en el mismo Departamento Libertad, al norte del Perú, donde había trabajado por breve tiempo en 1910. El lugar es sede de numerosas zonas mineras, de las más antiguas del Perú (datan del siglo XVI), en particular productoras de plata, zinc, cobre, oro y plomo. Estas minas habían sido explotadas por la empresa norteamericana Asarco, con sede en Nueva York, desde 1921. En el caso de Colca, que no existe como pueblo, puede referirse al valle, cañón y río del mismo nombre, ubicado en Arequipa, al sur del Perú. Existe el pueblo y Distrito de Calca, con referencias sagradas incas. De ser ésta la insinuada por Vallejo en su novela, el traslado forzado de indígenas de ésta a las minas cobraría un sentido simbólico poderoso, del viejo mundo inca y sagrado al pueblo de la explotación extranjera, fundación colonial de la modernidad neocolonial.

<sup>100</sup> Castagnino se equivoca al decir que en la “primera estampa” están ya casi todos los personajes. (326)

de Colca” (159) está formado por un grupo de personajes alrededor de la Junta Conscriptora Militar, formada por el subprefecto Luna (jefe militar de la zona), el alcalde Parga, el juez de primera instancia Ortega, el médico Riaño, y un rico propietario, el gamonal y “vecino notable” Iglesias, responsables todos de la matanza popular de la segunda parte. A estos representantes de diversos matices hegemónicos de Perú —propietarios, intelectuales, comerciantes, burócratas—, hay que agregar dos figuras que representan dos instituciones claves, aunque de presencia marginal en la trama, cómplices con los intereses extranjeros y el poder local: el profesor Zavala en Quivilca, el estamento educativo, y el cura Velarde, párroco de Colca, la iglesia católica en actitud represiva.

Estos dos grupos están unidos por los hermanos José y Mateo Marino, comerciantes (metaforizando su condición de circulante) con sede en los dos pueblos, que forman la sociedad familiar Marino Hermanos, la cual provee peones y mercancías a la empresa minera. Desde Nueva York, los empresarios norteamericanos en Quivilca reciben presión para aumentar la producción del mineral, haciéndose necesaria más mano de obra. De inmediato, los gerentes exigen a los Marino que les consigan más indígenas para la mina. Aquí se establece una relación indirecta, pero evidente, entre el atropello al indígena (como al mundo subdesarrollado todo, productor al mismo tiempo de materia prima y de trabajo barato) y el triunfo norteamericano en la Guerra Mundial, es decir, en su consolidación como primera economía mundial, a partir de la Guerra.

Ya en las primeras páginas, se define la doble faz de una modernidad pírrica que resume la realidad peruana del momento. En la sierra, la llegada de la compañía norteamericana trae consigo una fiebre de riqueza, que provoca un éxodo de Colca a Quivilca (en sentido contrario al desarrollo de la trama). El dinero corre en abundancia, y la única marca que pudiera diferenciar

ésta de cualquier economía primaria del siglo XIX es la velocidad que trae consigo, desnaturalizando hasta el modo caminar de los habitantes de Quivilca (16). Ya aquí se ponen en equivalencia los dos extremos cronológicos de la evolución colonialista, la imperial española y el neocolonialismo imperialista, utilizando para ello a los indígenas soras, que son presentados como los pobladores originales del lugar, sus propietarios antes del inicio de la producción minera. Parafraseando la situación histórica que modela las bases de la nación, la modernidad se resume en una reformulación de la explotación primaria en su articulación al capital internacional, que replica la destrucción conquistadora de la cultura y las costumbres del lugar, engañando a sus habitantes, robándolos y explotándolos progresivamente, hasta hacerlos perder todas sus tierras y propiedades, y yendo a parar al “sistema de los trabajos forzados” (115) de las minas, que los hace desaparecer, incluso, de la novela.

La contraposición de la organización minera con la vida de los soras, incluso en su ingenuidad, le permite a Vallejo desarrollar lo que podríamos llamar una teoría del trabajo, del valor y de la propiedad, en los tres primeros de los ocho apartados que componen los tres capítulos del libro. Quizás influido por Mariátegui, o apoyándose en un posible conocimiento directo de ellos (no lo sabemos), se describe a los soras en la práctica de un comunismo primitivo.<sup>101</sup> Un grupo sin ambiciones económicas, sin deseos de riqueza ni envidias, que no conoce el “sentido de utilidad” (22). Ellos dan o toman según quien lo necesite, sin importarles el

---

<sup>101</sup> Si bien no sabemos si Vallejo ya había leído los 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana (1928), es seguro que conocía los artículos que lo anticipaban, publicados todos en Amauta. Allí encontramos, en su segundo número, en octubre de 1926, el texto “La evolución de la economía peruana”, de donde entresacamos ideas que cuadran con la representación de los soras, como un estrato aún vivo del mundo incaico, destruido, entonces, por una réplica de la Conquista, que sería la nueva articulación internacional-nacional del imperialismo: “Hasta la Conquista se desarrolló en el Perú una economía que brotaba espontánea y libremente del suelo y la gente peruanos [...]. Las subsidencias abundaban; la población crecía [...]. El trabajo colectivo, el esfuerzo común, se empleaban fructuosamente en fines sociales. Los conquistadores españoles destruyeron, sin poder naturalmente reemplazarla, esta formidable máquina de producción. La sociedad indígena, la economía incaica, se descompusieron y anonadaron completamente al golpe de la conquista. [...] El trabajo indígena cesó de funcionar de un modo solidario y orgánico. Los conquistadores no se ocuparon casi sino de distribuirse y disputarse el pingüe botín de guerra”. (29)

valor o precio, ajenos a los conceptos de propiedad y dinero: “los soras cedían sus granos, sus ganados, artefactos y servicios personales, sin tasa ni reserva, y, lo que es más, sin remuneración alguna” (19). En efecto, los vemos trabajar sin cobrar, ayudar sin exigir nada a cambio. Su vida está en equilibrio con la naturaleza que los rodea, su trabajo –podríamos decir– no es alienado, sino alegre y libre: “La conciencia económica de los soras era muy simple: mientras pudiesen trabajar y tuviesen cómo y dónde trabajar, para obtener lo justo y necesario para vivir, el resto no les importaba” (27).

Pero la contraposición no es solamente planteada entre la acumulación creciente del lado de la compañía y de sus adláteres y la pauperización que sufren los soras por el despojo, sino que Vallejo expone una incompreensión generalizada de lo indígena. Algunos obreros piensan que los soras son culpables de los males que les acontecen, en manos de sus mismos explotadores: “Son unos animales. ¡Unos estúpidos! ¡Y más pagados de su suerte! [...] Los peones veían a los soras como si estuviesen locos o fuera de la realidad” (28). Punto culminante de esta indefensión, poco más adelante, no sin ironía, se presenta a la mujer de un picapedrero que también roba a los soras, para subsanar los problemas familiares que causa el accidente que sufriera su esposo en las minas: “Fue entonces que aquella mujer bajó los ojos, enternecida por el gesto de bondad inocente del sora. Apretó en la mano los dos reales que habrían de servir para el remedio del marido y la estremeció una desconocida y entrañable emoción, que la hizo llorar toda la tarde” (30).

Por su parte, en el tercer subcapítulo, los “señores” discuten el tema de los soras, sentando tres posiciones distintas. Por un lado, son vistos también como brutos, flojos, desprendidos, cobardes, o como dice el agrimensor Benites: “Raza endeble, servil, humilde hasta lo increíble” (32), que sería el equivalente a la opinión expresada por los obreros. A esto

responde José Marino, con buena dosis positivista, justificando el comportamiento económico de los indígenas gracias a una ley de la selección natural que los perjudicaba: “Además, esa es la vida: una disputa y un continuo combate entre los hombres. La ley de la selección. Uno sale perdiendo, para que otro salga ganando” (*ibíd.*). El Rubio es el único capaz de cuestionar estos conceptos, acercándose a una percepción más cabal, equivalente a la que suponemos es la del autor implícito, que sin embargo no lo lleva a su defensa real, ni a un distanciamiento del abuso que se comente contra ellos, pues es también beneficiario del robo y del atropello consciente que significan sus actos: “¿Llama usted débiles a quienes se enfrentan a los bosques y jalcas, entre animales feroces y toda clase de peligros, a buscarse la vida? [...] A mí me parecía que el valor de un individuo debe servirle para trabajar y hacer la riqueza colectiva, y no para usarlo como arma ofensiva contra los demás” (34). Si los soras son el eslabón último del mecanismo de supervivencia-enriquecimiento inescrupuloso presentado en la novela, ellos resumen el destino del grupo obrero que sin conciencia, sirve de sustento al proyecto de dominación.

En el siguiente subcapítulo se hace una profundización en los conflictos psicológicos del agrimensor Benites, quien es el héroe negativo de la novela.<sup>102</sup> Es el pasaje que corresponde al publicado como “Sabiduría (“Capítulo de una novela inédita”, *Amauta* 8, 1927), el cual es una rara incursión poética que se inserta en un texto rudamente narrativo. Esta inclusión no deja de ser problemática. En él, se describe el delirio que por una fiebre muy alta sufre Benites, dándose referencias pasajeras a la compañía norteamericana y a algunos de los personajes que aparecen luego como centrales en El tungsteno:

Las alucinaciones se relacionaban con lo que más preocupaba a Benites en el mundo tangible, tales como el desempeño de su puesto en las minas, su negocio

---

<sup>102</sup> Incongruencia que le hubiera encantado descubrir a Georgette, en la réplica de Larrea se afirma que Benites es el “protagonista moral” de la novela (257), mientras que en discusión anterior de su Aula Vallejo (Casasbellas 168) había utilizado el término idéntico de que Huanca era el “protagonista moral”.

en sociedad con Marino y Rubio y el deseo de un capital suficiente para ir a Lima a terminar lo más pronto sus estudios de ingeniero y emprender luego un negocio por su cuenta relacionado con su profesión. (48)

La escritura adquiere la discontinuidad de una pesadilla, de un relato onírico. Una imagen del Corazón de Jesús interviene a su favor, y lo defiende de ser robado y agredido por la unión de Marino –que era entonces su socio en oscuros negocios, entre ellos, el despojo de los soras–, con el pueblo de Quivilca, así como de la amenaza de expulsión de la Mining Society. Por tanto, funciona como premonición del resto de la trama, anticipando el desenlace y ofreciendo una visión apocalíptica de ella, como alegoría de un orden que se deshace, y ante el cual la fe parece ser insuficiente. Ante las injusticias hechas a los indígenas, los sufrimientos de los trabajadores y las mujeres, es decir, las violencias *in crescendo* de la trama, las visiones del dolor de Cristo quedan ironizadas como un sufrimiento burgués: “un dolor incurable y sin orillas” (56). La extrañeza y el exceso que este capítulo representa en la economía del texto no dejan de lado las posibles conexiones con un cristianismo apasionado y tormentoso:

¡Señor! ¡Apaga la lámpara de tu tristeza, que me falta corazón para reflejarla!  
¿Qué he hecho de mi sangre? ¿Dónde está mi sangre? ¡Ay, Señor! ¡Tú me la diste  
y he aquí que yo, sin saber cómo, la dejé coagulada en los abismos de la vida,  
avaro de ella y pobre de ella! (56-7)

En el mundo polarizado del dolor que muestra la trama de un lado queda la experiencia religiosa y delirante como una radicalización de lo individual, mientras que la colectiva queda en la materialización de los conflictos de clase, en la violencia neocolonial y capitalista. No obstante, significativamente, Vallejo eliminó el final de “Sabiduría”, donde ante la pregunta de Benites a Jesús sobre su lugar en el mundo, reconociéndose pecador, “delincuente y tu ingrato

gusano sin perdón” (Narrativa completa 285), éste le ordena, concluyendo el relato: “¡Ajustarte al sentido de la tierra!” (*ibid.*). Con este cambio, el autor cerraba la posibilidad de que se interpretara una posibilidad de pacto funcional entre religión y grupos oprimidos, pues, aunque Benites intentará acercarse a los revolucionarios como último recurso (no “se pasa” a ellos, como afirma Larrea [258]), quedará develado como un arribista, motivado por venganza, prepotente e insincero.

El texto es, sin embargo, extraño. Si bien en diversos pasajes del libro el narrador se acerca mucho a los personajes, exponiéndose a través de sus puntos de vista, cambiantes, incluso colectivos, como veremos más adelante, aquí parece haber una valoración espiritual más intensa, que confunde poeta, narrador y personaje, quizás debido a su origen anterior: “El silencio imperó en la extensión trascendental [...] Empezó a callar por el lado de la nada” (57). No se debe, entonces, descartar del todo una conflictiva asociación con el mismo autor, en la combinación de testigo del maltrato a los trabajadores (que en Vallejo remite a sus trabajos juveniles como oficinista en la zona minera de Quiruvilca, en 1910, y en Trujillo, como ayudante de contador en una hacienda azucarera, en 1912), y la necesidad que expresa Benites de ganar dinero para ir a la universidad, para terminar sus estudios de ingeniería. Por lo que la crisis de contenido místico del pasaje podría tener rasgos biográficos, teniendo en cuenta sus relaciones filiales como nieto doble de sacerdotes cristianos. Pero esto hay que considerarlo con bastante prudencia.

Para Franco, el “problema central de la novela es el del propio Vallejo, es decir, el problema de cómo el intelectual Benites (apellido de la abuela materna [en realidad, paterna] del poeta) puede trascender la ideología de su clase y hacerse aliado de los trabajadores” (233). Esto difícilmente pueda aceptarse, primero, en cuanto es dudosa una identificación con su condición de intelectual, así como no es tan clara la voluntad de alianza de Benites. Más bien, otros autores

han relacionado al autor con Huanca, éste sí un intelectual obrero, en cuanto Vallejo fuera testigo (en esto igual también a Benites) y pudiera haber sufrido de un sentimiento de culpa similar por la complicidad implícita en su actitud pasiva (O'Connor xviii) , como veremos más adelante. Al final de la novela podemos comprobar que si Benites es una suerte de “mala conciencia de Vallejo”, sólo Huanca termina asumiendo el punto de vista del autor implícito, travestido en la figura de un líder indígena capaz de comprender las exigencias de su comunidad y, al mismo tiempo, darle un sentido político.

En el siguiente subcapítulo,<sup>103</sup> por el contrario, el narrador toma una visión externa y objetiva, de testigo, representando una escena de violencia que articula las relaciones intrapoder, cohesionándose frente a los estratos inferiores. Es una visión antifundacional que muestra la repetición, en su contexto neocolonial, del impulso conquistador de la tierra y de la vida, como en el resto de la obra, mostrando la violencia que une Estado y explotación capitalista (militares, empresarios capitalistas y estrato hegemónico, frente a indígenas-obreros), como fractura entre nación constituida y colectivo, si bien en una articulación imperialista, de condiciones casi feudales. El subcapítulo desarrolla una orgía macabra en el bazar de José Marino, orquestada por el mismo comerciante como forma de adulación al poder, en el mismo lugar donde se había discutido el comportamiento de los soras. Los personajes principales de Quivilca reunidos se juegan a los dados a la amante de Marino, la serrana Graciela “la Rosada”, chichera de 18 años, quien también había partido de Colca por la fiebre de las minas. Luego de emborracharla, Marino la ofrece “generosamente” al grupo, en cuya agresión:

---

<sup>103</sup> No queremos hacer numerología, pero es evidente que los subcapítulos del delirio y de la violación están exactamente en la mitad de la novela, subcapítulos 4 y 5, mientras que la matanza del pueblo, en el 6, lo que sería una suerte de punto de oro formal y temático.

Todos los contertulios –menos Benites, que se había quedado dormido–<sup>104</sup> conocieron entonces, uno por uno, el cuerpo de Graciela. [...] Los primeros en gustar de la *presa* fueron, naturalmente, los patrones místers Taik y Weiss. Los otros personajes entraron luego a escena, por orden de jerarquía social y económica: el comisario Baldazari, el cajero Machuca, el ingeniero Rubio y el profesor Zavala. José Marino, por modestia, galantería o refinamiento, fue el último. [...] José Marino lanzó, al fin, una carcajada viscosa y macabra [...] (76, énf. nuestro)

Hay que destacar muchos aspectos aquí. Primero, la joven violada y asesinada, en su condición de serrana, es metonimia de lo indígena atropellado en una nación dividida entre sierra y costa (no hay que olvidar la etimología del apellido “Marino”). Luego, la decadencia de la muchacha es vinculada a un comercio inmoral, asumidas las relaciones entre la venta de chicha, la embriaguez y las consecuencias lujuriosas. En fin, la culpabilización por su amor esclavo a quien la explota, José Marino. Hay una enajenación de su grupo social, al que estaba vinculada por su anterior amante, el apuntador, que, como se sabe al concluir la novela, estaba comprometido en las luchas obreras. Entonces, el color de su seudónimo, “la Rosada”, quizás también jugaba con las ideas del riesgo de posiciones políticas reformistas. No hay que despreciar el hecho de que, al mismo tiempo que se efectúa el engaño de la muchacha dentro del bazar, Marino escenifica una escena de violencia paralela sobre los sectores aparentemente más débiles: infancia, indígenas, mujer.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Interesante, una suerte de continuidad entre las visiones de Benites del subcapítulo anterior y este sueño que le impide ser testigo del atropello.

<sup>105</sup> Larrea documenta un huayno con el mismo tema y hasta con el mismo nombre de Graciela, que permite ratificar la veracidad de las crueldades descritas. El crítico concluye, en contra de su tesis de inverosimilitud de la novela, de panfleto acusatorio y de truculencia ficcional, que: “O Vallejo se ha inspirado en el huayco [¿huayno?] de Rojas Paredes que oyó en su pueblo, novelándolo a su manera, o los dos, el huayco y el episodio de El tungsteno provienen de una fuente común que, dados los nombres y apellidos pudiera corresponder a un suceso real acaecido en la región”. (268)

La situación orgiástica se lleva a cabo como una ritualización de las relaciones económicas del capitalismo. Si utilizamos para ello ideas de Bataille, pudiéramos ver una discontinuidad del ser entre sexualidad compartida y muerte. Discontinuidad de los participantes (como inversionistas), que logran un encuentro donde se tornan equivalentes, y que lo son también en la complicidad, en cuanto no puede dividirse la culpabilidad asesina. Muerte como producto del establecimiento de un pacto. Es el cuerpo profanado, como la misma tierra, cuyo acto sexual aberrado es equivalente a una siembra productora de ganancias, representada en una violencia que se ejerce hasta la anulación, equivalente a la de la explotación intensiva de la mina, y siguiendo con las relaciones de imágenes de orden sexual, obviamente la imagen de la caverna está relacionada con lo sexual femenino, como exploración de la profundidad y la penetración. Ritual profano del capitalismo en un linchamiento invertido, que se realiza en contra y a espaldas de la comunidad. En efecto, ese pueblo que no presencia el sacrificio, pero que aporta la víctima, tiene una preconciencia de lo sucedido gracias a experiencias anteriores, por lo cual no son necesarias las pruebas de los hechos. Así, las dos hermanas de Graciela, apoyadas por otras chicheras, en balde exigen justicia a los empresarios extranjeros. Su muerte es vista como algo externo, impuesta sobre la que correspondería al destino individual de una muerte por naturaleza: “Aquí, patrón –dijo Teresa, llorando–, venimos porque todos dicen en Quivilca que a la Graciela la han matado y *que no se ha muerto ella*. Nos dicen que es porque la emborracharon en el bazar. Por eso. Y que usted, patroncito, debe hacernos justicia” (80, énf. nuestro).

Este es un momento de múltiples significados, cuando el narrador, desmontando los conceptos referenciales del comportamiento educado, aquí artífice de la violencia y la crueldad, define la actitud de los empresarios como “lentos de dignidad y despotismo” (81), al mismo tiempo. Asimismo, ya había señalado lo refinado y cortés de la actitud de Marino, al ceder sus

prioridades sexuales sobre la víctima. Incluso, llama la atención que Vallejo utilice el término *conocer*, en su acepción de experimentar el cuerpo, por violación, de la muchacha. Esta orgía representa, entonces, las relaciones entre cultura y violencia, ratificadas en cómo establecen sus jerarquías sobre la “presa”.

En el siguiente capítulo, dedicado a Colca, se explica la sociedad de los hermanos Mateo y José Marino, llevándose a cabo otra relación sexual aberrada. El narrador, haciendo un constante desplazamiento de la idea de los “hermanos Marino” hacia la razón comercial que los representa como “Marino Hermanos”, substituye la prioridad de la relación fraternal por la comercial, vista ésta como una búsqueda de unidad que refuerza la propia naturaleza. Una vez más, se presenta un juego sexual que cancela la discontinuidad de los participantes, sin embargo, no la de la mujer involucrada, sino a costa de ésta. En este caso, es a través de la relación doble que tienen los hermanos con la sirvienta indígena, Laura, quien había sido vendida al cura del pueblo a los ocho años, luego a una hacendada y, finalmente, “seducida y raptada” por Mateo Marino. Luego de plantearse las tensiones y celos que la mujer produce entre ellos, Mateo emprende su acoso sexual sobre la amante, apoyado en su prioridad como “patrón de ‘asiento’” (104). Una vez más, la violencia forma parte de la relación sexual, pues aunque la mujer se rompe varios huesos al atender el llamado del amo, “nada pudo embridar los instintos de Mateo” (*ibíd.*). Acto seguido, describiéndose a la par del enfrentamiento mental de los hermanos, José tiene también una relación sexual con ella, aprovechándose de las aspiraciones de la mujer con “la caricia y la promesa”, así como de los deseos de revancha que la joven siente frente al otro amante. Lo directo de las metáforas utilizadas por el narrador acerca la descripción a evidencias visuales de tono pornográfico, cuando José, quien había participado de último en la orgía del día anterior, quizás ya sobre el cadáver mismo de Graciela, ahora cohibe su erección ante la

precedencia del orgasmo de su hermano: “Sus instintos viriles retrocedieron, como retrocede o resbala un potro desbocado, al borde de un precipicio. Mas eso duró un segundo. El animal caído volvió a pararse y, desatentado y ciego, siguió su camino” (107).<sup>106</sup>

Las dos violaciones, la de la chichera y la de la criada, alegorizan la fundación violenta establecida sobre una base que conjuga la funcionalidad cohesiva de fuerzas de opresión –las coloniales y las neocoloniales–, sobre la destrucción de los estratos que la padecen. Más que un pacto de grupos –la conciliación de la pareja del romance fundacional–, la metáfora aquí es la opuesta, la del fracaso, la de la conciliación imposibilitada. Las mujeres son violadas por una fuerza uniforme, que aplan y concilia, en su anomalía plural, los agentes agresores. Los hermanos, una vez consumado el doble acto sexual, superan los celos entre ellos, identificados en su comportamiento. La continuidad se expresa incluso en lo biológico, en cuanto se sabe que Laura ya estaba preñada de dos padres, y paradójicamente de ninguno: “Un hijo tiene siempre un solo padre”. Es decir, es el producto de la indistinción, y por tanto de la no responsabilidad de los participantes, su excusa, su cancelación. Una vez más, el cuerpo de la mujer es el mortero donde se resuelven las diferencias entre los “inversores”, donde se da el término de una equivalencia ideal: “¿Cómo iba a saber cuál de los dos Marino era el padre de su hijo? Ahora mismo, en ese momento, ella sentía oscuramente gravitar y agitarse en sus entrañas de mujer las dos sangres de esos hombres, confundidas e indistintas. ¿Cómo diferenciarlas?” (110).

Laura, al igual que Graciela, es indirecta y moralmente responsabilizada de su destino, por aceptar sin rebelión relaciones sexuales con sus opresores, descrito como un mecanismo de superación que nunca funciona, y que genera su propia decadencia: “había adquirido muchos

---

<sup>106</sup> Aunque no deja de ser posible cierto moralismo sexual en el Vallejo revolucionario, es absurdo ver este cuadro de violencia y de abuso como un prurito religioso que remita a la infancia del autor, tal y como pretende López Alfonso: “... el cronista exhibe toda su faz de moralista con sotana...” (160)

modos de conducta de señorita aldeana, y, entre éstos, el gusto del pecado” (107). Sin embargo, estas dos violaciones tienen sentidos opuestos evidentes, la primera produce una muerte, mientras la segunda, una concepción. Una vez más, Colca da lo que Quivilca mata. Laura acepta su violación en una resistencia bajo dominio; mientras que Graciela paga con su vida su colaboración.

Se da paso, en el subcapítulo posterior, a una tercera aberración, cuando se relata un acto de necrofilia del juez de primera instancia de Colca, quien después de pocas semanas de la muerte de su amante, la había desenterrado para tener “el acto solitario –que nadie vio, pero del que todos hablaban–, que el doctor Ortega practicara con el cuerpo de la muerta, era una cosa horrible, espantosa [...]” (116-7). De modo explícito, esta relación apenas esbozada retoma el motivo desarrollado de la violación asesina de Graciela, del capítulo anterior.

Como se ve, es posible definir una conexión entre sexualidad, violencia y las relaciones económicas descritas en la novela. La violación colectiva, la doble paternidad en la mujer de huesos quebrados, la necrofilia, son formas de dominación equivalentes al despojo y robo de los soras, al sacrificio de las culturas indígenas, al maltrato, esclavización y, en muchos casos, muerte de los mineros forzados o de las forzadas amantes. En la sexualidad traumática de la novela, sin referente positivo, la mujer es no sólo expresión simbólica, sino su propia carnalidad sufrida por su múltiple subalternidad: indígena, mujer, pobre, iletrada.

Es en estos términos que se llega a la matanza del pueblo de Colca, como clímax de la novela y reactuación de la violación colectiva de la primera parte, ahora, sobre el colectivo popular. Los hermanos Marino intentan convencer al subprefecto de que les permita hacer una razia entre los indígenas, para proveer las minas de trabajadores. Éste se niega, en un inicio, debido a que él mismo tendría que hacerlo para satisfacer órdenes superiores que le exigen un

“contingente [de] sangre” (120) que supla al ejército. Así, mientras se reúne la Junta Conscriptora Militar, los gendarmes traen a la fuerza a dos indígenas yanacones,<sup>107</sup> rodeados de sus familiares, a los que se les suma todo un “numeroso pueblo” (122), dolorido e indignado por el maltrato que han sufrido los conscriptos en su viaje obligado. La situación se pone tensa por la agresividad de los soldados, insultando y agrediendo a los indígenas, constantemente equiparándolos con animales. Es evidente que aquí queda también clara la rivalidad de los costeños con los andinos, representando el mando militar histórico en manos de los primeros, blancos y mestizos, que ejercen su odio sobre los indígenas serranos. Surge entonces el líder obrero-indígena Servando Huanca, pidiendo justicia e intentando mediar entre los cautivos y sus captores. Paso seguido, al saberse la muerte de uno de los conscriptos por los maltratos recibidos en el camino a Colca, se desata una conmoción en el pueblo, que los militares enfrentan de manera desproporcionada, disparando con saña, a la vez que los notables piden castigo contra la “insolencia” indígena.

En este pasaje sale a colación el problema de la letra y la lengua como abismo entre las dos culturas. Durante un falso interrogatorio a los dos detenidos-conscriptos, se reactiva un diálogo imposible que evoca los requerimientos de la Conquista en una radical utilización de la escritura (la Ley de servicio Militar Obligatorio, en este caso) que relegitima, por su desconocimiento, la persecución y maltrato del que han sido (y serán) objeto los indígenas. Ellos no están al tanto de sus deberes y son colocados al frente de notables dispuestos a ejercer el poder que la ley, casi como derecho, les otorga sobre ellos. Esta oposición que hace del indígena

---

<sup>107</sup> Según el Diccionario de la Real Academia Española y varias páginas de Internet, “yanacona” más que pueblo indígena era un sistema de prisioneros de guerra, llevados al servicio de la nobleza y el Estado. Luego, cumplirían la misma función servil ante los españoles. Aquí parece estar refiriendo, sin embargo, a un pueblo determinado, aunque no desdice su esclavitud en las minas del capitalismo internacional. Interesante, por otra parte, que en el ensayo sobre “El problema de la tierra”, Mariátegui llame a los hacendados, *yanacones* del capitalismo anglo-sajón (Amauta 10: 15, diciembre 1927).

depositario casi exclusivo de deberes y del mestizo-blanco, de derechos, pone en evidencia el estado de legalidad que la misma novela cuestiona. La letra sirve para entablar una identidad entre la ley y el sujeto que la maneja, como define el mismo juez Ortega: “Yo opino que es inútil la lectura del resto de la Ley, puesto que todos los señores miembros de la Junta la conocen perfectamente” (151). Los indígenas son culpables de una no pertenencia a la nación hegemónica, la patria letrada que se ha negado a “ilustrarlos”. Ya el narrador lo había explicado páginas antes: “Analfabetos y desconectados totalmente del fenómeno civil, económico y político de Colca, vivían, por así decirlo, fuera del Estado peruano y fuera de la vida nacional” (122-3). Huanca lo resumirá en sus palabras a la Junta:

¡Señores! –dijo el herrero con calma y energía–. Este hombre (se refería a Yépez [uno de los presos]) es un pobre indígena ignorante. Ustedes están viéndolo. Es un analfabeto. Un inconsciente. Un desgraciado. Ignora cuántos años tiene. Ignora si está o no inscrito en el Registro Militar. Ignora todo, todo. ¿Cómo, pues, se le va a tomar como “enrolado”, cuando nadie le ha dicho nunca que debía inscribirse, ni tiene noticia de nada, ni sabe lo que es registro ni servicio militar obligatorio, ni patria, ni Estado, ni Gobierno? (152)

Como afirma Cornejo Polar, en referencia al “diálogo de Cajamarca”, que de manera oblicua pudiera ser evocado (en cuanto aquí el contraste no pasa por la oralidad): “la escritura en los Andes no es sólo un asunto cultural; es, además, y tal vez sobre todo, un hecho de conquista y dominio. Este debe ser el contexto que enmarque todas las reflexiones sobre el tema” (Escribir 39).

Esta violencia, ejercida por el Estado, saca a la superficie el rostro del aparato represivo en manos de las clases poderosas, y de allí que el derecho no esté en relación con la igualdad o la justicia, ni siquiera como medio de dominación, sino que se muestre como violencia misma. Con

los términos utilizados por Benjamin, podríamos ver que aquí se recalca una violencia conservadora de un estado de derecho que viene directamente de la otra violencia, la fundadora, la de la Conquista. La continuidad de los dominadores tiene su equivalente en la continuidad de los dominados, sin distingos de Colonia o República, lo que coincide con las posiciones primero señaladas por González Prada. Los indígenas, sólo son parte de esa sociedad en la medida en que son subyugados, esclavizados, incluso, asesinados. En la misma novela se ofrece una larga lista de trabajos forzados gracias a los cuales los indígenas pueden servir a la nación que los humilla: “Lo único que sabían los indígenas era que eran desgraciados” (124). Entonces, la consecuencia de su reacción ante la violencia que sufren, en un mero intento de disconformidad, es que, además de los muertos y heridos, los Hermanos Marino y la conscripción militar logran hacer los presos que necesitaban, repartándose cuarenta indígenas, y mandando a las minas a “los más humildes e ignorantes” (179). Como opuesto grotesco a la modernización descrita en sus inicios, se da un nuevo movimiento que va de Colca a Quivilca, pero si el primero, que abre la acción de la novela, se muestra como un hecho libre y de trabajo voluntario, el segundo, que la cierra, es obligatorio.

La salida de los Marino con los indígenas presos es un momento brillante de la escritura de la novela, con la que concluye el segundo capítulo. Como si fueran los galeotes que libera Don Quijote, estos van “amarrados los brazos a la espalda todos ligados entre sí por un sólido cable, formando una fila en cadena, de uno en fondo” (*ibid.*). La escena descrita tiene una carga plenamente literaria, un flujo de conciencia colectivo que salta de uno a otro personaje anónimo, tejiendo una traza común e indiferenciada de pensamiento, estableciendo un punto de vista múltiple e inestable, basado en un estilo indirecto libre, a través de un narrador no representado que se mezcla con el pueblo fustigado y confundido, en sus miedos incontrolables e

incontrolados. El narrador se despoja de su autoridad, cede en parte su conocimiento omnisciente, comenzando el párrafo desde una posición externa, viendo todo como un testigo objetivo, para tomar de inmediato parte en sus angustias: “Nadie dijo a estos indios nada. Ni adónde se les llevaba ni por cuánto tiempo ni en qué condiciones. Se miraban entre sí, sin comprender nada, y avanzaban a pie, lentamente, la cabeza baja y sumidos en un silencio trágico”. Como respuesta surge una constante “¡Quién sabe!”, repetido como estribillo. Al contrario de lo que piensa Rodríguez Peralta, que “no trata de entrar en el mundo indio [...] se mantiene la perspectiva exterior” (179), el narrador describe la escena entonces instalándose en la mente de los indígenas, en la cual Paula, la mama Dolores o el niño en el corral son nombres de la profundidad de un dolor que toca a todos por igual, que los unifica como personaje de un mismo sufrimiento:

¿Adónde se les estaba llevando? Quién sabe al Cuzco, para comparecer ante los jueces por los muertos de Colca. ¡Pero si ellos no habían hecho nada! ¡Pero quién sabe! ¡Quién sabe! O tal los estaban llevando a ser conscriptos. ¿Pero también los viejos podían ser conscriptos? ¡Quién sabe! Y, entonces, ¿por qué iban con ellos los Marino y otros hombres particulares, sin vestido militar? ¿Sería que estaban ayudando al subprefecto? ¿O acaso se los estaba llevando a botarlos lejos, en algún sitio espantoso, por haberlos agarrado en la plaza, a la hora de los tiros? ¿Pero dónde estaría ese sitio y por qué esa idea de castigarlos botándolos así, tan lejos? ¡Quién sabe! ¡Quién sabe! ¡Quién sabe! ¡Pero ni un poco de cancha! ¡Ni un puñado de trigo o de harina de cebada! ¡Y ni siquiera una bola de coca! Cuando ya fue de mañana y el sol empezó a quemar, muchos de ellos tuvieron sed. ¡Pero ni siquiera un poquito de chicha! ¡Ni un poco de cañazo! ¡Ni un poco de agua! ¿Y las familias? ¡La pobre Paula, embarazada! ¡El Santos, todavía tan chiquito! ¡El taita Nico, que se quedó almorzando en el corral! ¡La mama Dolores, tan flacuchita la pobre y tan buena! ¡Y los rocotos amarillos, grandes ya! ¡El tingo de

maíz, verde, verde! ¡Y el gallo cenizo, para llevarlo a Chuca!... ¡Ya todo iba quedando lejos, lejos!... ¿Hasta cuándo? ¡Quién sabe! ¡Quién sabe! (180-1)

La novela concluye en el capítulo tercero, pocas semanas después, cuando se da el encuentro de Benites (del primer capítulo), Huanca (del segundo) y el apuntador (sin nombre), quien había sido nombrado como primer amante de Graciela, pero sin aparecer hasta este punto. Este pasaje reafirma las premoniciones delirantes de Benites, que ha sido expulsado de la Mining Society, la ruptura de su relación con Marino, y el fracaso de su intento de alianza con los trabajadores. El pasaje gira en torno al herrero Servando Huanca, introducido, como vimos, en el motín de Colca. Allí ya había sido descrito por el narrador:

Nacido en las montañas del Norte, a las orillas del Marañón, vivía en Colca desde hacía unos dos años solamente. Una singular existencia llevaba. Ni mujer ni parientes. Ni diversiones ni muchos amigos. Solitario más bien, se encerraba todo el tiempo en torno a su forja, cocinándose él mismo. Era el tipo de *indio puro*: salientes pómulos, cobrizo, ojos pequeños, hundidos y brillantes, pelo lacio y negro, talla mediana y una expresión recogida y casi taciturna. Tenía unos treinta años. (144-5, énf. nuestro)

Huanca,<sup>108</sup> como obrero letrado, es una suerte de áter ego del autor, y representa una carga militante para el lector ideal. Pero esto mismo queda conflictuado, cuando en la descripción del personaje se hace referencia al hecho de que el líder indígena no había sufrido “los abusos de los de arriba” en carne propia. Como Vallejo, en su infancia, había sido testigo de atropellos “inauditos e innumerables” a los otros trabajadores y a “indios miserables” (145). Con esto, introduce un elemento difícil, en cuanto estaría proponiéndose como áter ego en una

---

<sup>108</sup> Las conexiones entre Vallejo y Arguedas, entre esta novela y Todas las sangres, entre Huanca y Rendón Wilca, se han señalado muchas veces, entre ellos Gutiérrez Correa (60).

condición de testigo y no como testimoniante, y de allí la distancia con el sufrimiento descrito se plantearía como la condición que permite expresarlo. La posesión del instrumento letrado, y no el trauma sin palabras, constituiría la paradójica condición de este letrado subalterno, lo que Beverley entendería de seguro como contradictorio. Esta paradoja se explicaría en su propio nombre, en cuanto a que Huanca es quien transforma la historia en canto (alter ego del narrador, otra vez), y quien a la vez canta la elegía de su pueblo.<sup>109</sup>

Es posible intuir –y hasta donde sabemos ningún crítico lo había señalado– las relaciones que se dan entre Servando Huanca y el personaje real Ezequiel Urviola, a quien Mariátegui describe con gran sorpresa y admiración en su prólogo a Tempestad en los Andes, de 1928, de Luis Valcárcel: “Recuerdo el imprevisto e impresionante tipo de agitador que encontré hace cuatro años en el indio puñeno Ezequiel Urviola. Este encuentro fue la más fuerte sorpresa que me reservó el Perú a mi regreso de Europa. Urviola representaba la primera chispa de un incendio por venir. Era el indio revolucionario, el indio socialista [...] Hoy no importa ya que Urviola no exista. Basta que haya existido. Como dice Valcárcel, hoy la sierra está preñada de espartacos” (9-10). Son evidentes, entonces, las relaciones entre el “incendio por venir” y el anuncio de tormentas con que termina El tungsteno. Recuérdese, además, que no hay ninguna alusión a Huanca en “Sabiduría” y que es muy probable que Vallejo haya leído el libro de Valcárcel. En Huanca, como diría González Prada, se estaría dando la unión de educación y asunción beligerante de sus derechos, ahora con la herramienta marxista:

---

<sup>109</sup> Sobre el significado del nombre “Huanca”, el intelectual indígena Armando Muyolema nos aclara: “Huanca puede tener varios significados. Tal como está escrito en la novela, significa un tipo de canto elegíaco, a veces escrito ‘wankay’, pero esto, en el quichua peruano y el aymara, significa más bien la acción de cantar canciones elegíacas. ‘Wank’a’, en la variante dialectal cuzqueña y boliviana, y significa ‘peñasco’, ‘roca’. En el quichua ecuatoriano, significa ‘palanca’, pero no viene al caso en el contexto de la novela”. Entrevista personal, 19.2.2006. En Amauta 26 aparecen grabados de indígenas bailando la danza “Huanca”, dibujados por A. González.

Si el indio aprovechara en rifles y cápsulas todo el dinero que desperdicia en alcohol y fiestas, si en un rincón de su choza o en el agujero de una peña escondiera un arma, cambiaría de condición, haría respetar su propiedad y su vida. A la violencia respondería con la violencia, escarmentando al patrón que le arrebatara las lanas, al soldado que le recluta en nombre del Gobierno, al montonero que le roba ganado y bestias de carga. (González Prada, “Nuestros indios” 183)

Huanca concibe la “esencia solidaria y colectiva de su dolor contra la injusticia de los hombres” (146) en las diversas locaciones peruanas donde trabaja, donde ve “cometerse diariamente [abusos de los de arriba] contra otros trabajadores y otros indios miserables” (145). Al mismo tiempo, leía periódicos y folletos que lo instrúan, “cocinándose él mismo”. Su anomalía y su pureza quedan resaltadas en el texto que lo toma como modelo revolucionario para las circunstancias propias del Perú, es decir, cruzadas por el proletariado internacional, pero sin abandonar la condición indígena. Como se ve, es una propuesta un tanto ortodoxa, que no apela al Partido ni a la dirigencia internacional, sino a la combinación de un espíritu de solidaridad, y a una mecánica gregaria que va más allá de lo gremial o partidista: “¿Poseía ya Servando Huanca una conciencia clasista? ¿Se daba cuenta de ello? Su sola táctica de lucha se reducía a dos cosas muy simples: unión de los que sufren las injusticias sociales y acción práctica de masas” (146-7).

Podríamos pensar que la deliberada repetición de los vínculos profesionales que se hace en la novela como señal de traición siempre posible, responde a las sospechas que entre educación y hegemonía se planteaba Vallejo. De hecho, al final, Huanca repite el catálogo profesional de los adversarios en Colca, incluyendo subprefecto, médico, juez de primera instancia, alcalde, sargento, gamonal y soldados, precisando que “los curas y los doctores también son enemigos de los indios y los trabajadores” (191). Entonces, si frente a ellos, Huanca es autodidacta, pero se plantea en términos de igualdad, no es la formación en sí lo que se pone

en duda,<sup>110</sup> sino la institución educativa como articulación de clase, pues la autoformación lo separa tanto de la educación dada por el Estado (la del Próspero de Shakespeare), como la del Partido, lo que le da un desliz interesante a su transculturación inevitable. Esto recuerda el pasaje de Choquehuanca (descrito *infra*), en Raza de bronce, que toca el tema de las traiciones provocadas por la educación.

Vallejo hace énfasis en la potencialidad revolucionaria de los más débiles de la pirámide social, donde el indígena se suma a la fuerza al proletario (recordar la tradición delascasiana de Mariátegui), con lo que, aún sin conciencia de ello, puede ser llevado a una acción política, producto de su estado de precariedad. Si bien la tesis resuena a panfleto, apunta a la necesidad de desencadenar las luchas de clases, para desde allí, el de las diferencias raciales. Este horizonte utópico (y bastante conocido ya) se construye como alternativa frente a la manipulación populista que, de modo evidente, representa Benites. Por eso la propuesta de Huanca no es la del paso previo de proletarización, paralela al desarrollo de los medios productivos (que sería seguramente la posición del Partido Comunista), sino la de una activación revolucionaria inmediata del mundo indígena. En la novela, él es el modelo del sujeto posible de la historia, no su antecedente.

Y, en efecto, Benites es una propuesta mediadora. Con miedo, mide el peligro de las intenciones revolucionarias de Huanca. En una narración que va una vez más al pasado, se cuenta una experiencia infantil del agrimensor, que presenció el atropello y la explotación de los obreros y campesinos, lo que en parte, como mero testificante, lo paraleliza con Huanca (y con Vallejo, como ya vimos), y pone en evidencia la insuficiencia de la experiencia en su resolución

---

<sup>110</sup> Esta intuición queda demostrada en la farsa cantinflesca Colacho hermanos, donde los “futuros” presidentes, ponen en evidencia, con dislates de lenguaje, precisamente, esa “incultura” de las altas jerarquías del poder político y económico del Perú.

revolucionaria. Benitez expresa un espíritu de venganza personal que, en realidad, estaría más cerca de las soluciones incompletas de un reformismo liberal, que de cualquier acercamiento radical:

¡Si el herrero quisiese únicamente el aumento de los salarios a la peonada, buenos ranchos, disminución de las horas de trabajo, descanso por las noches y los domingos asistencia medica y farmacéutica, remuneración por accidentes del trabajo, escuelas para los hijos de los obreros, dignificación moral de los indios, el libre ejercicio de sus derechos y, por último, la justicia igual para grandes y pequeños, para patronos y jornaleros, poderosos y desvalidos! (193)

Así, los participantes replican en perspectiva la discusión soviética sobre la dirección revolucionaria, y mientras Benites alaba a Kerensky como “un gran patriota” (186), Huanca defiende la de un Lenin internacionalista, haciendo énfasis en su condición revolucionaria y no en su formación, por ser “el único *inteligente* que está siempre con los obreros y los pobres” (187, énf. nuestro). En este punto, la conversación deriva hacia al problema de la conducción de los cambios sociales y el rol del estrato letrado en ellos, el grupo que se siente capacitado para llevarlos a cabo. Planteado como contradicción –expresada en 1931–, y considerando los altísimos índices de analfabetismo en Latinoamérica, la propuesta de Huanca es bastante avanzada. Benites aceptaba que se dieran ciertos beneficios al pueblo, siempre que estos fueran controlados por una clase culta y profesional, garante del progreso y la mesura, y jamás por dirigentes obreros, esa autorrepresentación de las masas trabajadoras que propone el dirigente indígena:

¡Servando Huanca osaba ir hasta hablar de revolución y de botar a los millonarios y grandes caciques que están en el Gobierno, para ponerlo a éste en manos de los obreros y campesinos, pasando por sobre las cabezas de la gente culta e ilustrada, como los abogados, ingenieros, médicos, hombres de ciencia y sacerdotes!... No

podía el agrimensor concebir a un herrero de ministro y a un obispo, un catedrático o un sabio, pidiendo audiencia a aquél y guardándole antesala. ¡Ah, no! Eso pasaba todo límite y toda seriedad. Pongamos por caso que muchos intelectuales fuesen pícaros y explotadores del pueblo. Pero, juzgando las cosas en el terreno estrictamente científico y técnico, para Benites, la idea y los hombres de ideas constituyen la base y el punto de partida del progreso, ¿qué podrán hacer los pobres campesino y jornaleros el día en que se pusieran a la cabeza del Gobierno? ¡Sin ideas, sin noción de nada, sin conciencia de nada! ¡Reventarían! De esto estaba completamente convencido Leónidas Benites. (194)

Por otra parte, el apuntador ataca a Benites, inculpándolo en la violación colectiva, además de señalarlo cómplice en el robo a los soras. Benites es producto de su extracción de clase, y de allí toda imposibilidad de alianza entre los grupos que ambos representan.: “¡Así son los ingenieros y todos los profesores, y doctores, y curas, y todos, todos! ¡No hay que creerles a ustedes nada! ¡Nada! ¡Ladrones! ¡Criminales! ¡Traidores! ¡Hipócritas! ¡Sinvergüenzas!...” (190). El narrador, tomando parte en la valoración, resume el recorrido de Benites en la trama y lo define como un “[t]ipo clásico del pequeño burgués criollo y del estudiante peruano, dispuesto a todas las complacencias con los grandes y potentados y a todos los arrivismos y cobardías de su clase [...]. Su temple moral, su temperatura religiosa, en fin, todo su instinto vital cabía a las justas entre un sueldo y un apretón de manos de un magnate” (199-200). De esta manera, queda descartada definitivamente toda identificación posible, ya discutida, entre Benites y el autor implícito.

Frente a la intransigencia del apuntador, Huanca intenta aprovecharse de Benites, y es por éste que se sabe —ya demasiado tarde para que tenga incidencia en la trama—, que mister Taik no es norteamericano, sino alemán. No obstante estar ubicada la acción en plena I Guerra Mundial, no deja de ser inquietante esta relación entre Norteamérica y Alemania. Aspecto hasta donde

sabemos ignorado por la crítica de la novela, pudiera ser que Vallejo apuntara a la constitución fascista del capital,<sup>111</sup> y es un índice político claro si se piensa que, poco más tarde, con Hitler ya en el poder, Alemania será determinante en la victoria de la insurrección franquista contra la República española.

Pero el radicalismo de Huanca no debe confundirse con el de la novela, por más tentador que esto sea. La obra, a pesar de las críticas de bolchevismo panfletario que se le han hecho, es bastante más ambigua que la posición de su héroe. De allí que sea difícil compartir la visión maniquea entre opresores y explotados que encuentra Romero, viéndola como mera novela de tesis, lo que no se corresponde con el enrarecimiento de su propuesta o su solución final. Benites, como se ha visto, es una valoración reformista de la realidad peruana, decadente y manipuladora. Habría que recordar, además, la fractura entre indígenas soras y obreros, o la argumentación del Rubio sobre el mismo tema. Más bien, creemos que el texto tiene suficientes evidencias de una complejización de los opuestos aparentes, presentando una situación social que, si bien no tiene salida más allá de la esperanza revolucionaria planteada como conclusión, expone la violencia misma como razón que instrumenta la dominación, opuesta incluso al beneficio obtenible por las clases hegemónicas. Es decir, una conclusión una vez más lascasiana, articulada a una solución de tipo revolucionaria, pero no necesaria ni teleológicamente marxista.

El libro finaliza con otro momento vallejiano, una vez más, con un desplazamiento de la atención hacia una materialización del sufrimiento que matiza toda su obra, determinado por la

---

<sup>111</sup> Habría que pensar cómo la crisis del 29 influyó masivamente en el crecimiento de los adeptos al nazismo en Alemania. Poco más tarde, Trotsky, quien estaba en Francia (1933-35), coincidiendo tanto con Vallejo como con Galvão, analizará la situación francesa en términos similares: “Son posibles, e incluso inevitables, distensiones y fluctuaciones en el proceso de descomposición; pero mantendrán un carácter estrictamente condicionado por la coyuntura. En lo que hace a la tendencia general de nuestra época, ésta pone a Francia, tanto como a otros países, ante esta alternativa: o el proletariado debe derribar al orden burgués profundamente gangrenado, o el capital, por su propia conservación, debe reemplazar a la democracia por el fascismo. ¿Por cuánto tiempo? La suerte de Mussolini y de Hitler contestará a esta pregunta”. “¿Adonde va Francia? Francia en la encrucijada”.

humillación y el despojo constante, convirtiendo ese sufrimiento en una sucesión inarticulada de palabras, incapacitando al propio lenguaje para dar cuenta de ello. El gesto escriturario desdobra la teoría revolucionaria en un dolor concreto, ubicado en un personaje que tarde y apenas ha aparecido en la novela (y es así que representa su generalización), que pareciera no poder quedar satisfecho con ese después tempestuoso y promisorio, entendido como necesario, pues su sufrimiento no cabe en teorías. El narrador asume el punto de vista del apuntador y sutilmente lo mezcla con su propia voz:

Entre los pensamientos y las imágenes que guardaba de las admoniciones del herrero, sobre “trabajo”, “salario”, “jornada”, “patrones”, “obreros”, “máquinas”, “explotación”, “industria”, “productos”, “reivindicaciones”, “conciencia de clase”, “revolución”, “justicia”, “Estados Unidos”, “política”, “pequeña burguesía”, “capital”, “Marx”, y otras, cruzaba esta noche por su mente el recuerdo de Graciela, la difunta. La había querido mucho. La mataron los gringos, José Marino y el comisario. Recordándola ahora, el apuntador se echó a llorar. (205-6)

Como hemos podido apreciar en el desenvolvimiento de la trama, su estructura formal dista mucho de ser simplemente lineal, meramente realista o mal estructurada, como han repetido los críticos. Incluso, lo que O'Connor entiende como trama fragmentada pudiera, más bien, pensarse como una sucesión de escenas teatrales, con sus respectivos escenarios diferentes, lo que estaría en concordancia con el interés que Vallejo tenía por el teatro durante sus días en España, y que pudiera ratificarse cuando, poco más tarde, retome en Colacho hermanos parte de la trama de la novela (1934).<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> Aunque la obra de teatro aprovecha parte de la novela, son obras absolutamente distintas. La de teatro (usamos la primera “versión”) es una farsa, y el énfasis se hace en los hermanos comerciantes, su ascenso desde “casi peones” a presidentes de la República, desplazando todo el énfasis indigenista que tiene la novela. La violación de “La

Aquí está en funcionamiento un pensamiento formal que plantea una personal disposición dialéctica. Su estructura se acerca a lo que podría ser una forma sonata, lo que le da un atractivo peculiar, si bien distinto al de la novela tradicional, lejos de ser un ordenamiento caprichoso. La primera parte tiene como centro el enfrentamiento entre los dos extremos del Perú moderno (aludiendo también a su permanencia colonialista), el de la población indígena y los sectores articulados al capital norteamericano, tejiendo el tema principal de la obra alrededor del trabajo y la propiedad. Es así como se enfrentan los intereses de los grupos dominantes y los de los obreros, representando estadios intermedios de la oposición primera. El pasaje del delirio de Benites, sirve entonces como prefiguración y adelanto, en una visión apocalíptica, de la trama toda. Finalmente, la violación de Graciela, ubicada en un punto de oro que cierra este primer capítulo, reúne todos los estratos de poder como lugar donde el enfrentamiento se resuelve en muerte, por un lado, y en unión cómplice, por el otro, reactuando una fundación moderna de la nación.

El segundo capítulo presenta un nuevo tema que es, a la vez, desarrollo y negación del primero. Lo complementa en cuanto hay prolongación en la matanza del pueblo (ya no de un individuo), y continuidad en la violencia controlada y dirigida por el poder establecido. Aunque apenas se hacen referencias a aspectos de la trama ya desarrollados, está la presencia de José Marino y su voluntad de conseguir mano de obra para la mina, quien resume para su hermano los eventos recientes de su participación en el negocio minero. En cuanto a negación de la propuesta conceptual del primero (económico-laboral, cultural, humano), pone en movimiento la lenta resistencia (todavía bastante pasiva) de los indígenas, y en este mismo sentido, es contrapuesta a

---

Rosada” no termina en su muerte, la doble relación con la sirvienta indígena no es escenificada, y no hay matanza del pueblo. Por supuesto, tanto temporal como formalmente son distintas.

la evolución planteada en la historia de los hermano Marino, desde su origen humilde.<sup>113</sup> De la ausencia de verdaderos enfrentamientos, en la primera parte, se va a pasar al conflicto entre dos colectivos opuestos, si bien de poder asimétrico. Mientras que, en el primer capítulo, la violencia es mediada por el amor ineficaz de la joven víctima, que expresa su falta de conciencia, en el segundo, se presenta a un Huanca politizado, con una fuerza conceptual similar a la de sus opositores y de allí su peligrosidad, que es todavía insuficiente para frenar el desborde del poder. El obrero es el habla calibanizada, que no pasa por el tamiz de la institución educativa, la “cultura” al servicio revolucionario, el líder que da voz a los reclamos de su comunidad, pero que no los subsume, en cuanto no negocia por ella con la autoridad que los somete, y a la que su propia presencia cuestiona. En Huanca no hay mediación posible.

El motivo de la violación doble de Laura, del primer subcapítulo de la segunda parte, se retoma en la necrofilia descrita del siguiente, presentándose, entonces, como una variación del mismo, que en toda la novela relaciona sexualidad, violencia y poder. Precisamente, aquí habría que ver que la tortura y el maltrato corporal que primero sufren los soras y luego los yanacones reclutados son un equivalente al que sufren Graciela y Laura, un sadismo de base similar, que la novela destaca como una corporalidad maltratada. De esta manera, hay una cadena de significantes en ascenso, que presenta los enfrentamientos como violencia sobre la cultura, violencia sobre el individuo, violencia sobre el colectivo.

Para finalizar, el corto tercer capítulo<sup>114</sup> es una síntesis de los anteriores, cuyo resultado excede la novela: la tormenta anunciada. Retoma temas y motivos de los dos capítulos anteriores, llevando la trama a un nuevo estadio, en el que la necesidad revolucionaria es su única solución

---

<sup>113</sup> Este capítulo, es bastante más largo que el primero, 98 frente a 67 páginas, pero está dividido en menos subcapítulos, 2 frente a 5.

<sup>114</sup> Sin subdivisiones y de 23 páginas.

(de allí el carácter panfletario que se le ha criticado). Su final abrupto deja en suspenso el destino de Benites y la persecución de Huanca. Entre ellos se da el encuentro de nuevas posibilidades, incluso la solución de las tendencias reformistas del primero y las revolucionarias del segundo, que podría hacernos pensar en la discusión entre Haya de la Torre y Mariátegui, del aprismo y del comunismo, de las cuales Vallejo había sido partícipe. Desde el punto de vista formal, el pensamiento en soledad del apuntador, citado más arriba, confuso, lleno de comillas (que revierten a su fuente en el mismo texto), pasa a ser una coda como variante final del delirio de Benites.

En cuanto a la disposición de sus tiempos, la narración funciona también con gran soltura, considerando su voluntad realista. Desde su propia entrada, donde se contrasta el presente de la narración con el nacimiento de Quivilca, o en los inicios del segundo capítulo, donde se cuenta el ascenso de los Marino paralelamente a los enfrentamientos fraternales y la violación doble. Castagnino destaca esta simultaneidad: “Y ese dinamismo de las alternativas descriptivo-narrativas, en la animal escena simultánea en el dormitorio y en la cocina de Mateo Marino, con las tensiones de los hermanos aspirantes a la posesión de Laura y que, sucesivamente, la poseerán, crean un cuadro de áspero y brutal sabor, rematado por el procedimiento dialogal en estilo directo, con la confesión de Laura a José, que constituye uno de los hallazgos patéticos de la novela...” (331). Estos movimientos tienen su punto más elaborado en la descripción de la vida y sucesos de los yanacones reclutados, en una narración que primero los presenta al llegar a Colca, y poco a poco va desarrollando detalles de su captura y periplo anterior desde Guacapongo, para retomar el presente de la narración en la matanza y el enfrentamiento con los soldados.

Como se ha venido advirtiendo, creemos que si en alguna tradición se puede inscribir la novela, quizás por su aspiración de novela nacional, es la del indigenismo, en el sentido mariateguiano, con dos importantes estancias novelescas anteriores, Clorinda Matto de Turner, en 1889, y luego en el boliviano Alcides Arguedas, en 1919. Si Mariátegui había percibido en Los heraldos negros (aunque Trilce estaba ya editada hacía años) una fuerza y un sentimiento indígena propio y distinto, aunque literatura de mestizos, con El tungsteno se da paso a una nueva saga de toda la zona andina, que continuaría durante los treinta y cuarenta, entre otros, con el ecuatoriano Jorge Icaza y el peruano Ciro Alegría, incluyendo a bolivianos como Alfredo Guillén Pinto y Raúl Botelho Gosálvez, para llegar a su máxima expresión con el José María Arguedas de Todas las sangres. Así, Rodríguez Peralta ve, quizás de manera un tanto exagerada, que "...la mayoría de su prosa [de Vallejo] coincide muy de cerca con el desarrollo de los aspectos del indigenismo literario, en contraste con su poesía, que tomó una dirección alejándose de lo andino" (170). En esta misma dirección, Castagnino exige "integrar" la novela a la serie de literatura indigenista "de aliento épico", considerándola una bisagra que "[a]tiende más los sufrimientos externos de las personas que su mundo anímico" y de allí la relación con Aves sin nido, pero que avanza en la creación de "un personaje-masa: el indio como en Raza de bronce", y "[l]a destrucción de las comunidades indígenas" que anticipa Huasipungo y El mundo es ancho y ajeno (336). Finalmente, Romero matiza que "[...] no es una novela indigenista por excelencia en cuanto que el tema central no versa sobre la explotación de los indios en la mina de Quivilca. Ello no obsta para que el indio, como personaje, sí sea objeto de malos tratos y abusos de variada índole" (71).

Entonces, más allá de las distancias que las separan, cronológicas y estéticas, El tungsteno puede ser visto en algunos aspectos como una reactualización de Aves sin nido,

entendida por Cornejo Polar como una alegoría nacional con una “imperiosa necesidad de suturar el espacio social de la nación”, aunque advierte que no por esto “implicaba en modo alguno una situación simétrica e igualitaria entre los dos segmentos de la nación” (Prólogo xxv). A diferencia de la visión romántica del indígena, a ser conquistado o eliminado, Clorinda Matto postula como necesidad real y obligación del Estado su protección y educación, aunque entendida ésta como una construcción moral de la totalidad, basada en el aporte de condiciones positivas primarias que conllevaría. Es la visión del buen salvaje redimible: bondad, humildad, generosidad, etc. La condición marginal o directamente de excluidos del proyecto nacional (o proyectos nacionales) es una herida –como enfatiza Cornejo–, que busca ser resuelta por la asimilación (adopción), frente al fracaso ilustrado del cambio social. Es decir, el de un estado de derecho que no logra garantizar la coexistencia de su multiplicidad, sino que agencia una hegemonía particularizada sobre bases raciales. La novela es pesimista en cuanto a que, por más que la familia Marín representa una opción modernizadora dispuesta a comprender a ese *otro* interno (asimilando tanto a la mulata como a la indígena), las fuerzas reales triunfantes allí descritas profundizan la violencia y rapiña sobre los indígenas, en el mismo curso que venía desde la conquista. Opción ética, dice Cornejo (Prólogo xiv), más que de reconocimiento de posibilidades políticas propias ni viables, y que no logra pensarse sino desde un punto de vista ajeno al de los propios indígenas. Así, Aves es una voluntad de visibilizar de manera distinta la nación mestiza, pero dentro de una excepcionalidad frustrante.

Desde la visión de una alegoría nacional, las presencias familiares están enrarecidas, en particular, por los problemas en las relaciones filiales (falsos padres), aunque no queda duda de que Killac, de alguna manera, es también metonimia del Perú. En este aspecto, la obra de Matto es un gesto reformista que difiere de González Prada (a quién está dedicada la novela), ya que en

el pensador peruano la solución radicaba en un desplazamiento de la conducción de la nación hacia el conglomerado mayoritario indígena. Si bien, cultivado éste en el paradigma occidental (y por lo tanto, aculturado), también liberado por conciencia y por acción de la servidumbre y la humillación de extranjeros, blancos y criollos, todos fracasados, con buenas o malas intenciones (como los Marín), para conformar una patria no sólo capaz de superarse, sino, incluso, defenderse de los enemigos exteriores (en ese caso, de Chile).

Cornejo cree que el “sentido ejemplar de la novela tiene como función primera precisamente desacreditar el proyecto arcaizante y retardatario de aquellos grupos –malvados e ignorantes– y alabar sin medida las potencialidades de la burguesía en ascenso” (Prólogo xv). Sin embargo, leída desde la novela de Vallejo, pareciera que es el pueblo de Kíllac el que representa esa burguesía que permanece (como permanecían, hay que agregar, los clichés de esos “malvados e ignorantes”), medio siglo más tarde. La opción ilustrada de los Marín, entonces, desaparece, y los notables del pueblo se articulan al poder del capitalismo internacional, haciendo imposible la resistencia desde el ámbito solo de la nación. De este modo, el estamento de poder de Aves prefigura los valores de la burguesía de los Benites y de los Marino (de origen humilde), en El tungsteno. Los Marín pudieran representar, más bien, la parte de la aristocracia vista como benevolente y comprensiva, incapaz de detener las fuerzas destructivas y de injusticia instaladas en la sociedad, que intenta con el recurso y manejo de la cultura y la educación (que todavía representan –habría que decir– un aparato ideológico), mantener los hilos de la trama en sus manos. Así se entienden las burlas de la autora a las deficiencias educativas de los notables de Kíllac, peores que las de la ignorancia indígena, que en fin, puede ser transformada en bien nacional.

Raza de bronce (aunque publicada en 1919, su versión inicial es de 1904) es, desde este punto de vista, más compleja, aunque también más inestable. Si bien el narrador parece ubicarse en una perspectiva crítica y ajena al mundo indígena, va cambiando a lo largo de la trama. Al principio se reiteran descalificativos indirectos a los indígenas, en una crítica moral que los representa más apegados a sus posesiones que a su propia gente. El narrador-autor explica esta “degeneración” como producto de la misma miseria en que viven, aunque condenable. Lo mismo hace con referencia a la humildad humillante que demuestran los indígenas ante cholos y blancos, como expresión de una cobardía, pero que, potencialmente, puede tornarse en rebelión colectiva. Las inconsistencias del narrador en la valoración de los indígenas se centran en la degradación que estos han sufrido, criticando los deseos superficiales de imitación y mimesis de aspectos superficiales de esos mismos estratos que los subyugan (la pareja indígena vestidas de cholos para casarse o el uniforme de los soldados). El autor hace recaer sobre los cholos y su mestizaje (como González Prada) la culpabilidad del deterioro general de Bolivia (221), pero pareciera proponer que sus defectos son de proveniencia indígena, cuando señala que el indio que se educa, incluso sobresaliendo (220), termina siendo más violento y racista con los indígenas que los mismos blancos. Sin embargo, la única solución que a este respecto se vislumbra en la obra sería la de una supuesta permanencia racial y cultural indígena, sin mezcla, sin blanqueamiento, que no pasara por lo educativo, y que excluiría a su vez a los otros sectores sociales. Esto es ratificado al final con las palabras del líder indígena, el anciano Choquehuanka, que pone en cuestionamiento el proyecto letrado que de alguna manera representaban los Marín de Aves, una problematización a la actitud calibanesca, lo que para la fecha resulta bastante atrevido:

También he pensado que sería bueno aprender a leer, porque leyendo acaso llegaríamos a descubrir el secreto de su fuerza; pero algún veneno horrible han de

tener las letras, porque cuantos la conocen de nuestra casta se tornan otros, reniegan hasta de su origen y llegan a servirse de su saber para explotarnos también... (343-4)

La posición de los patronos, propietarios, es expuesta con la crudeza que se haría característica del indigenismo, describiendo el total desprecio por los indígenas, vistos como peores que animales, sin autoestima ni valoración propia, así como señalando el abandono de toda protección legal. Su crudeza no deja de lado el que esta novela, como afirma Martin, da “a keen insight into the social, legal and political framework of the inhuman feudal systems prevailing in all Latin American nations where there was a substantial Indian population” (75). Y a diferencia de Aves, que es ajena a toda agenda indígena, en el final de Raza de bronce se eleva la voz de Choquehuanca sentando un plan de redención que remite directamente a la violencia, y que pudiera recordar al González Prada de “Nuestros indios”.

Como vimos en Vallejo, el personaje de Huanca aporta un sentido de educación distinto a los dos libros anteriores, sus vínculos modernizadores se expresan a través de su inscripción en el marxismo y el repudio directo de la práctica capitalista, y no en una cultura occidental aceptada *per se*. Es decir, Huanca se mueve lejos de la opción liberal burguesa, de los “buenos blancos” que son los Marín en la novela de Matto, o Benites, en la misma de Vallejo. La visión del *otro* interno que los indígenas representan en esa sociedad se torna otredad dentro de la misma modernidad cuando se evidencia que el proyecto no los incluye sino como explotados, es esa la modernidad que representan los notables de Aves sin nido o los de Raza de bronce, y el remedo de industrialización capitalista de influencias imperialistas puesto en juego en El tungsteno. En definitiva, ante el fracaso en ordenar el desmán poscolonial (el pesimismo de las dos novelas anteriores, pero también los numerosos levantamientos indígenas reales, durante el siglo XIX y

principios del XX) dentro del ámbito de la nación, sólo la apelación a las ideas marxistas de Huanca, el internacionalismo proletario, se ofrece como salida en cuanto conciencia de una rebelión mayor que lo(s) convierta en sujeto(s). De alguna manera, de la alegoría de “la realidad andina global”, como bien dice Cornejo (Prólogo xiii), se pasa a una voluntaria realidad proletaria global, que incluye lo andino pero que no se detiene allí. Una comprensión de lo indígena por el socialismo, como dice Mariátegui, en el prólogo a Tempestad en los Andes. De allí, la consanguinidad entre el movimiento indigenista y “las corrientes revolucionarias mundiales”, y el que “[l]a esperanza indígena [sea] absolutamente revolucionaria” (10). Si la filosofía revolucionaria de Huanca es tan ajena (y transculturadora) como la educación de las niñas Yupanqui, en Aves, aquél resuelve la paradoja de Choquehuanca en la disminución de los diferenciales que representa el indígena en un internacionalismo entendido de la manera más amplia. De algún modo, en Huanca se concentra la disyuntiva que Lauer encuentra expresada en Mariátegui, en su voluntad de repensar al mismo tiempo “nacionalismo como el cosmopolitismo”, en cuanto ambas eran “realidades por construir” (82).

Podemos abstraer el movimiento entre los personajes de las diversas novelas desde Margarita, la hija indígena rescatada por los Marín, cuya diferencia es rebajada por su secreta condición de mestiza (de curas blancos y mujeres indígenas, curiosamente igual que la de Vallejo), asimilable a la cultura de los blancos, a la educación que Choquehuanca cuestiona en su efectividad redentora (al no poderla calibanizar, es decir, aceptándola como tal), para llegar a un Huanca que propone la negociación ideológica que coloca lo indígena en el centro de un cambio “total”. En esto, indudablemente, Vallejo es más audaz y más coherente que sus predecesores.

Si Matto asume que un lector cómplice similar a ella la acompaña desde su propia condición de testigo, y apela a recursos retóricos que buscan su solidaridad ante hechos vistos

como inobjetable, y Arguedas se dirige a lectores que no son indígenas, sus propuestas son la dilucidación de una amenaza o una advertencia. Sin quizás advertirlo, producen en definitiva reflexiones capturables para un “patrón atento”, que logre mediar ante lo ya previsto, mientras que Vallejo actúa con mayor claridad política, en cuanto a que no sólo impele hacia una concientización por choque traumático del lector (de seguro no indígena, pero posiblemente proletario, lo que la hace una novela didáctica), sino sacar partido político al poner en evidencia las debilidades que se tejen dentro del grupo hegemónico (las vacilaciones del mismo Benites, las confabulaciones con el fascismo, el ascenso traidor de los Marino, etc.), y las fortalezas que pudieran desprenderse de la debilidad social de los grupos más deprimidos (sin la carga peyorativa de Aves), es decir, lograr en una cohesión internacional un proyecto de rebelión, también nacional.

Habría que recalcar que los personajes de Vallejo repiten en buena medida los esquemas arquetipales de lo que ya era, y sería, la novela indigenista, expuestos en Aves sin nido y ratificados en Raza de bronce. El cura lascivo y malvado, los soldados agresivos, los notables en común acuerdo que expolían y humillan a los indígenas, y éstos mostrados como dechado de cualidades excesivas (la inocencia misma), estampando una marca de género. Habría que matizar que la realidad misma, por desgracia, parecía imitar esta literatura de la crueldad, como afirma Martín en alguna parte de sus Journeys. De allí que el enfrentamiento entre esa sociedad (mestiza, criolla) y la indígena propuesta (tradicción, trabajo, costumbres maritales y familiares, etc.) comienza con esta literatura a ser visto no como la otra parte de la dualidad civilización-barbarie, sino como un reservorio de valores reales, existentes, aunque no de pureza genésica, que no está dispuesto al sacrificio, una vez más, por una modernidad aspirada.

La violación que en estas novelas sufren los indígenas pudiera entenderse como la productora de una fuerza opuesta que se va gestando en su propio seno, fuerza fundadora que buscarían instaurar un nuevo estado de derecho. De allí que sean una reflexión sobre la inviabilidad de los proyectos nacionales, que no sólo no habían resuelto los problemas (raciales, políticos, económicos), sino que los habían agravado. El tungsteno, en particular, apunta a demoler la esperanza que pueda haberse creado en los optimistas años veinte (los de Leguía), de que la modernización, en sí misma, resolvería las contradicciones históricas de una nación fundada en dicha violencia.

### 3.0 PARQUE INDUSTRIAL: DISPUTA SOCIAL Y CUERPO FRAGMENTADO

– *¿Cómo no voy a ser comunista, si soy moderna?*  
Parque industrial

*“...agitadora individual, sensacionalista y sin experiencia...”*  
Partido Comunista Brasileño, 1931

Obra poco posterior a nuestras otras dos novelas *contaminadas*, Parque industrial es consecuencia directa del modernismo brasileño, marcada por su libertad formal y conceptual, pero que, por su condición militante, su elaboración entre panfletaria y documentalista, su asunción rebelde ante el propio referencial literario, se alejó del público cautivo del modernismo, buena parte del cual se encontraba entre las filas de la alta burguesía paulista. Por otra parte, por su condición vanguardista, se aislaba de los lectores a los que podía estar dirigida, el mundo proletarizable, más que ortodoxamente proletario. En fin, al hacer énfasis en el rol de la mujer en el desarrollo industrial del Brasil, y cuestionar las aspiraciones de las feministas como privilegios de los grupos “educados”, quedaba fuera de su plataforma de proyección. Así, la obra quedó al margen de los modernistas convertidos ya en institución artística, del Partido Comunista Brasileño que capitalizaba las fuerzas de oposición política, y de las feministas de organización incipiente.

Considerar todo esto hubiera sido suficiente para generar un interés tanto por Patrícia Galvão como por su obra principal, Parque industrial, desde hace ya décadas, e incluso Augusto

de Campos lo intentó a principios de los ochenta. Sin embargo, pareciera que sólo a finales de siglo la obra comenzó a ser realmente leída, generando una curiosidad que ha suscitado la publicación y reedición de otras obras suyas, apareciendo nuevos acercamientos críticos que dejan constancia suficiente de la validez de los esfuerzos de la autora y de la activista política.

### 3.1 VANGUARDIA Y SITUACIÓN SOCIAL EN BRASIL

Si algún siglo separa de manera radical Brasil de Hispanoamérica es el XIX. Habiendo sido producto de fuerzas similares, es significativo que Brasil repita en América la situación geográfica peculiar de Portugal, aislado como *finisterre* de la península ibérica, en cuanto está rodeado sólo por países hispanohablantes. Habría que recordar, incluso, que Portugal formó parte de España, en pleno apogeo imperial. De aquí que, el modelo colonizador implantado por los portugueses fue más o menos el mismo que el de los españoles: extracción intensiva de las riquezas, proceso simultáneo de devastación de las culturas originarias y expansión de la cultura europea, mezclas raciales forzadas con africanos esclavizados e indígenas supervivientes a la violencia fundadora. Sin embargo, el reino de Portugal manejó de distinta manera el proceso de decadencia imperial, ya llegado a su fin definitivo en el siglo XIX. Más que la ruptura y los enfrentamientos violentos que se llevan a cabo entre Hispanoamérica y España, bajo la ineficiente dirección de Fernando VII, se propuso en Brasil una transición cohesiva, que evitó el desmembramiento de las regiones en países separados. Primero, la dirección del imperio se desplazó a tierras americanas (1808-1821), luego, asumió sin violencia la independencia como reino propio (1822), y, finalmente, se instauró una Primera República (1889), todos cambios que diluyeron sus traumas en fuertes continuidades. Esto preparó a Brasil a una relación consigo

mismo menos basada en la negación de sus fuerzas constitutivas, menos traumática y autodestructiva, que en el resto del continente, hasta quizás menos edípica. Es esto lo que vemos en la lasitud de las relaciones entre sociedad y pícaro victorioso en una obra tan temprana como Memórias de um sargento de milícias (1853), en su vitalidad popular, en la postulación de una cierta alegría existencial que está al margen de la ley y el orden, trasgresión que no es ni culpabilizada ni castigada, sino que por el contrario tiene posibilidad de ser instaurada como nuevo orden. No hay una obra equivalente en el mundo hispanoamericano del momento.

A diferencia del resto de los países del continente, el proceso de industrialización y de modernización que comienza en Brasil a finales del siglo XIX, sentó sus bases profundizando su cultura agrícola latifundista y monoprodutora (lo que parecería más bien excluyente), con una reafirmación de los valores de los sectores oligárquicos, situación que sólo haría crisis a finales de la tercera década del siguiente siglo. En efecto, la industrialización se llevó a cabo fundamentalmente en el sur del país, intensificándose en el Estado de São Paulo, y surgió como producto del superávit que generaba la creciente producción cafetalera de la región (que había desplazado la economía nordestina del azúcar, más susceptible a la variación de los precios internacionales). Los nuevos grupos importadores, financieros, y el propio empresariado industrial emergen de la expansión de una economía que logró manipular sus contradicciones (una superproducción de café frente al estancamiento de la demanda), sin pagar sus errores (que cayeron sobre el conglomerado brasileño) y, más bien, transformarlos en capital industrial.

Así, el crecimiento constante de la producción cafetalera, desde su implantación, gracias a la posición ventajosa en el mercado mundial,<sup>115</sup> favorece de manera directa y proporcional el desarrollo industrial interno (Dean 85). Ambas economías se apoyaban en una ya amplia

---

<sup>115</sup> Según Burns, en los años veinte, Brasil alcanza el 77% de la producción mundial, de los cuales, en sus mejores momentos, tres cuartas partes eran producidas en el Estado de São Paulo. (History 260 et *passim*)

infraestructura para el comercio internacional (ferrovías, puertos, bancos, intercambios comerciales, etc.), pero en particular la de los productores cafetaleros, quienes recibían la protección de los gobiernos regional y central, gracias a las relaciones unívocas que, durante todo el período, existieron entre poder económico y poder político.

Incluso Freyre, con visión oligárquica y conciliadora, percibió una continuidad de las clases altas por transformación y no por negociaciones forzadas con los nuevos estratos sociales (aunque con engañosa nostalgia de las condiciones de la esclavitud y de las bondades de los amos), como sucedía en los otros países del continente:

De modo que, del antiguo orden económico, persiste la peor parte desde el punto de vista del bienestar general y de las clases trabajadoras, deshecho en 1888 el patriarcalismo que hasta entonces amparó a los esclavos, los alimentó con cierta largueza, los socorrió en la vejez y en la enfermedad, y proporcionó a sus hijos oportunidades de ascenso social. El esclavo fue substituido por el paria de fábrica, la senzala por el mucambo, el “señor de ingenio” por el fabricante o por el capitalista ausente. Muchas casas-grandes quedaron vacías, mientras los capitalista latifundarios paseaban en automóviles por las ciudades, habitaban en *chalets* suizos y palacetes normandos, e iban a París a divertirse con francesas de alquiler. (23)

Por el contrario, la situación de las masas varió radicalmente. La abolición de la esclavitud se transformó en ganancia pírrica para los nuevos manumisos, —como también explica Freyre—, pasando de la explotación patriarcal a la lumpenización modernizada. Los propietarios esclavistas —según Dean—, se dieron cuenta de que la abolición de la esclavitud los favorecía, en aras de un mayor aprovechamiento de la mano de obra y de la expansión de la producción, “opening the way to a more efficient and more viable labor force of free European immigrants” (4). Lo que en términos de población sucedió fue que llegó un gran número de inmigrantes, en

particular italianos,<sup>116</sup> apoyados en atractivos incentivos gubernamentales (aunque, también, una numerosa migración interna, que escapaba de la crisis de la economía azucarera), en condiciones equivalentes a la de una esclavitud de jornal. Estos nuevos trabajadores atendieron las necesidades laborales de la tierra tanto como la industrial, aportando atisbos de organización y conciencia de clase (con influencias sobre todo de los anarquistas). La inmigración europea —pues no así los exesclavos marcados por sus condiciones socioeconómicas y por el racismo— podía aspirar una cierta permeabilidad social, que los azares de la economía de mercado siempre han vendido como ilusión de muchos y realidad de muy pocos. Esta es la población que llenó los barrios de São Paulo, la ciudad industrial más grande de Latinoamérica ya para mediados de los años veinte del siglo XX.

Durante toda la Vieja República, ninguno de estos grupos tenía la más mínima posibilidad de injerencia ni participación política. Para ellos quedará sólo el camino de la revuelta y la rebelión de clase. Los intentos sindicales y gremiales que desde entonces surgen, se encontraron con una combinación difícilmente homogeneizable. La *brasilidade* de la pobreza unía los remanentes de la manumisión y de la inmigración engañosa, con campesinos humildes devenidos en obreros, acentuándose la explotación en los márgenes más débiles: las mujeres y los niños. De allí que, en la alabada paz forzada de la Vieja República, que en no pocos casos se apoyó en las armas, también comenzaron a estallar huelgas desde 1907, que clamaban y denunciaban las inhumanas condiciones laborales:

The conditions of labor in São Paulo were difficult to justify. In 1920 the average Paulista industrial worker earned about four *milréis* (sixty cents) a day, for which he worked ten hours or more, six days a week. Women formed about one-third of

---

<sup>116</sup> Burns ofrece una cifra sorprendente, que habría que matizar. Según él, entre 1820 y 1930 habrían llegado un número equivalente de inmigrantes europeos con intención de quedarse en Brasil, al de los africanos traídos entre el siglo XVI y 1850 (*History* 315). Hay que recordar, también, que así como se favoreció en esos años la inmigración europea, se prohibió, literalmente, la africana.

the work force, and there were many children; perhaps half of all workers were under eighteen and almost 8 per cent were under fourteen [...] it is not surprising that whole families went to work, even though women and children were paid less for equivalent tasks. A budget for a family of seven published by a government agency in Rio de Janeiro in 1919 allotted four times as much just for food as the average worker earned in São Paulo [...] Working conditions were very hard: many of the structures housing the machinery were not designed for the purpose, were poorly lit and ventilated, and without sanitary facilities [...] Accidents were frequent because the weary workers, sometimes put to overtime at no increase in salary or to work on Sundays, were docked for tardiness and errors if they were adults, or were beaten if they were children. (Dean 151-2)

Incluso, si se va más allá, se podrían relacionar las constantes rebeliones campesinas milenaristas, que recorren el final del siglo XIX brasileño, a las rebeliones obreras iniciales del XX, para entender un malestar común, que caracteriza el *espíritu* de la época:

Trouble in the backlands also convulsed the nation. The rural disturbances arose from the gross injustices of Brazilian society, aggravated by the steady expansion of capitalism inland as communications and transportation networks reached out from the ports with increasing effectiveness. Capitalism brought new cultural values that challenged the folkways of the interior. As events at Canudos amply demonstrated, two very different Brazils were coming into closer contact and on occasion clashing. (Burns, History 299)

Y a ese otro Brasil que se rebelaba se sumaba la frustración de las clases medias, que tampoco podían participar en un ámbito político prácticamente copado e inabordable, sin partidos reales y con elecciones decididas entre *coronéis* y gobernadores. Así se llega a la década del veinte, que verá el temprano surgimiento del movimiento vanguardista latinoamericano más complejo –desde el punto de vista de la participación conjunta de todas las artes–, y el inicio de

movimientos políticos coetáneos (como el de *tenentista*, con la revuelta de la escuela Militar de Realengo y del Fuerte de Copacabana) que, en menos de una década, derrumba el viejo orden, instaurando una nueva república que cobra corte populista, liderada por Getúlio Vargas.

A este respecto, parece ser una visión no discutida la que entiende la revolución del octubre brasileño de 1930 como una suerte de conciliación social que proponen las clases hegemónicas, para mantenerse en el poder ante la crisis económica de finales de los años veinte, como piensa Burns, y cuya táctica fue la de llamar a participar a esos grupos excluidos, en particular, al creciente proletariado y a las clases medias. Es decir, una negociación *desde arriba*:

The landed class, while still powerful, had to learn to compromise and to share some of its power with those two newly potent elements. Vargas enlisted both to support his government and skillfully identified his program with the increasingly powerful force of nationalism. Waves of nationalism, the desire for economic development, and the effects of urbanization and industrialization combined to challenge economic and political structures. (History 313)

No obstante, podríamos verlo en sentido contrario, y entender la revolución de Vargas como un producto —si se quiere desnaturalizado o que se desnaturaliza en pocos años—, de la insurgencia de nuevas fuerzas de negociación. En este sentido, como gesto social, el modernismo brasileño habría estado abriendo espacios para la participación de los grupos en ascenso que propenden al cambio, concibiendo una modernidad en la cual se conforma un sentido más inclusivo de lo nacional, y que no se define por mera oposición con lo internacional-centros de poder, sino que busca una articulación simbólica distinta de lo propio y lo ajeno, es decir, un replanteamiento identitario que ampliaría las bases del reconocimiento colectivo, hacia dentro y hacia afuera. El modernismo y el populismo habrían estado, así, conjugando valores y aspiraciones equivalentes (no necesariamente reflejadas en la participación política real de sus

miembros), que involucraban una apertura de la conciencia nacional hacia otros referentes sociales y culturales. El mismo Mário de Andrade lo afirma cuando dice que en “[m]il novecientos treinta [...] Todo estallaba, política, familia, parejas de artistas,<sup>117</sup> estéticas, amistades profundas. El sentido destructivo y festivo del movimiento modernista ya no tenía razón de ser, cumplido como estaba su destino legítimo. En la calle, el pueblo amotinado gritaba: – ¡Getúlio! ¡Getúlio!” (“El movimiento” 190). Y más adelante, lo ratificó agregando que “[e]l espíritu revolucionario modernista, tan necesario como el romántico, preparó el estado revolucionario de 1930 y de los años siguientes, y también tuvo como ruidoso padrón la segunda tentativa de nacionalización del lenguaje. La similitud es muy fuerte” (198).

El modernismo tuvo su inauguración oficial en la Semana de Arte Moderno de 1922 (año de la fundación del Partido Comunista Brasileño), pero había establecido ya lazos de grupo al menos desde 1917, alrededor de la defensa de la exposición de la pintora Anita Malfatti, y el descubrimiento de la obra del escultor Victor Brecheret (ambos influidos por la plástica europea más reciente), a la par también del encuentro de los poetas líderes y figuras principales del movimiento, Oswald y Mário de Andrade. En parte convocados por un escritor de la generación anterior, Graça Aranha, se sumarían a ellos en la etapa heroica del movimiento los pintores Emiliano di Cavalcanti y Tarsila do Amaral (quien llegaría más tarde de París), el poeta Manuel Bandeira, el compositor Heitor Villa-Lobos y los arquitectos Georg Przyrembel, Gregori Warchavchik y Antonio Moya, entre varios otros. Menotti del Picchia haría de “periodista, reportero, propagandista del movimiento” (Borba 175).<sup>118</sup> Klaxon sería la primera revista

---

<sup>117</sup> Seguramente, referencia a la separación de Oswald de Andrade y de Tarsila do Amaral, para casarse con Patrícia Galvão.

<sup>118</sup> Rubens Borba de Moraes da cuenta de la participación de Menotti, advirtiendo la disconformidad de los modernistas con la obra y opiniones de éste. (165)

modernista (de mayo de 1922 a enero de 1923), y ya en su ineludible manifiesto hizo énfasis sobre su condición internacional.<sup>119</sup>

Lo que quizás primero sorprende es el tan temprano y fuerte soporte institucional que recibieron los modernistas, en cuanto pudieron tener el Teatro Municipal de São Paulo de escenario, y formar parte de la conmemoración de la independencia del Brasil. Sirvieron para ello los vínculos con familias propietarias de algunos de los modernistas más representativos, contando con ricos mecenas, lo que los llevó lejos del café dadaísta y de la peña bohemia, de la revista casi clandestina y de las exposiciones marginales.<sup>120</sup> En este sentido, es curiosísimo que para Mário de Andrade la Semana del 22 fuera una confabulación artística de la aristocracia paulista tradicional en contra de la ignorante burguesía en ascenso o los “*aristós* del dinero” (“El movimiento” 186-90). Esto es difícil de aceptar en su totalidad, pues resulta absurdo que una aristocracia, aún con poder económico y político, sustentara una propuesta que se decía destructiva o revolucionaria, como afirma el mismo poeta: “el espíritu modernista que avasalló al Brasil, que dio el sentido histórico de la Inteligencia nacional de este período, fue medularmente destructivo” (*ibid.* 191). Más que el financiamiento de personalidades reconocidas de las clases más poderosas y las reacciones adversas de algunos grupos de clases medias, habría que sopesar que los modernistas se dieron a conocer en el primer centro urbano y productor del Brasil. Si esto pudiera entenderse como expresión superestructural de las fuerzas productivas, tendría que ser visto como producto más bien del estado de tensión y confrontación dentro de esas mismas

---

<sup>119</sup> Se publican textos, entre otros, de los dos de Andrade (Mário sería la figura principal de la revista), Rubens Borba de Moraes, Antônio Carlos Couto de Barros, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet, Luís de Aranha, Plínio Salgado e, incluso, un par de poemas de Guillermo de Torre, en español, al lado de textos franceses de Manuel Bandeira. Las ilustraciones fueron hechas por Brecheret, di Cavalcanti, Malfatti y Tarsila, entre otros. Asimismo, se publicó una página musical de Villa-Lobos. Como se ve, evidentemente, la revista seguía la línea de la Semana del 22.

<sup>120</sup> Amaral da una suerte de lista de las reuniones modernistas, con “té de los martes”, almuerzos en casas de millonarios y reuniones dentro de la más pujante alta burguesía (xxi). Mientras que para Mário de Andrade fue una etapa de “salones”, que los “disolvía en los placeres de la vida”, impregnados de la decadencia misma aristocrática...” (“El movimiento” 187)

fuerzas. Por ello, no sorprende que, comparados con otros movimientos vanguardistas latinoamericanos, los diversos manifiestos ligados al modernismo tuvieron un marcado lenguaje economicista, referencias a importación y exportación (de bienes simbólicos, diríamos ahora), suerte de balanza comercial-cultural, que anuncia el peso que el acontecer industrial del sur brasileño tenía en la vida intelectual del momento.

Mario de Andrade –en el mismo texto de veinte años más tarde ya citado–, hizo significativo énfasis en la doble faz rural y urbana de São Paulo, patriarcal y moderna, agrícola e industrial, frente a Rio de Janeiro, advirtiendo que “São Paulo era espiritualmente mucho más moderna, fruto necesario de la economía del café y del industrialismo consecuente. Provinciana de la sierra, habiendo conservado hasta ahora un espíritu dependiente y servil, bien denunciado por su política, São Paulo estaba, al mismo tiempo, por su modernidad comercial y su industrialización, en contacto más espiritual y más técnico con la actualidad del mundo” (“El movimiento” 185).

Desde este atalaya, el modernismo pudiera ser entendido, entonces, como la manifestación cultural de las condiciones sociales y económicas que transforman la oligarquía en nueva burguesía industrial, articulada de otra manera (que la economía agraria) al capitalismo internacional, expresando las tensiones que generó el reacomodo de los grupos dominantes, pero, también, involucrando simbólicamente las exigencias de las masas que quedaban al margen de este proceso. Así, al contrario de lo que pareciera decir de Andrade en su texto, la voluntad de refundación nacional que recorre el modernismo, percibida en sus propuestas en definitiva antiacadémicas, antiautoritarias, antiestatus, antinomenclatura, incluso antiburguesas, pudieran ser vistas como una suerte de pacto entre burguesía intelectual (¿revolucionada?) y sectores

marginales, dirigido a la desestabilización de la continuidad oligárquica, ratificada en la rápida recuperación posterior a la I Guerra Mundial.

Pero resulta aún más compleja la posición modernista frente a la burguesía, como puede verse en la Paulicéia Desvairada (1922), también de Mário de Andrade, que ya prefiguraba la fase antropofágica del movimiento. En el largo “Prefácio interessantíssimo”, dedicado a sí mismo, aparece entre muchas otras la propuesta: “Sou um tupi tangendo um alaúde!” (33). Allí está lo indígena como percepción radical de lo nacional (el tupí y no el burgués o el aristócrata), como sujeto de apropiación de la cultura europea (el laúd) y no, a diferencia de las percepciones decimonónicas, su anulación. Era una voluntad de síntesis sin conflicto, donde la propia imagen cobra sentido de manifiesto, como crítica explícita a una cultura burguesa proeuropea y autoexcluyente de lo propio, pero al mismo tiempo, una asunción de un paradigma cultural mayor, internacional y occidental, del que se hace acreedor sin mediación. Su contenido, por tanto, no es tanto la voluntad de *épater le bourgeois* que se respira en el recuento histórico del modernismo que hizo el mismo de Andrade (“El movimiento modernista” de 1942), obvio en todo su poema, sino una delimitación negativa ante el rol de la burguesía, y afirmativa del arte como realización de un proyecto de nación (el modernismo es definitivamente brasileño), de allí la unidad de autor implícito = lector implícito de la dedicatoria, y del arte como terreno de conciliación de tiempos, de grupos sociales, y plataforma de internacionalización de lo brasileño.

Un énfasis sobre lo popular quedaba expresado no sólo en la temática y el vocabulario coloquial y popularizante (el habla brasileña, sin complejos de comillas), sino también en la ostentación de estéticas quizás, más bien, populistas (en el sentido propio de lo popular) que primitivistas (más comunes en las vanguardias europeas), que alimentaron el imaginario posterior nacional-populista, ya evidentes en Klaxon y claros en la pintura de Tarsila do Amaral,

que inspirará los dos manifiestos de Oswald de Andrade, como también en las obras más brasileñas de di Cavalcanti o en buena parte de la música de Villa-Lobos, alguna incluso para ser ejecutada con instrumentos indígenas.

Poco más tarde, se avanza hacia el “Manifiesto Pau-Brasil” (1924), de Oswald de Andrade, en el que, por primera vez en Latinoamérica, hay la propuesta a revisualizar de manera estética las marcas económicas de los sectores más deprimidos –lo que hoy llamaríamos una porno-miseria *avant la lettre*–, claro en su postulado de apertura: “Los tugurios de azafrán y de ocre en los verdes de la Favela, bajo el azul cabralino, son hechos estéticos” (en Arte y arquitectura 137). También allí, se apelaba a referencialidades distintas de los orígenes míticos como garantía de origen (lo tupí), que ya estaban en la Paulicéia, y determinarán la Antropofagia, complicando el concepto identitario al vincularlo a una pobreza mayoritaria, distinta, pero mantenida desde el siglo XIX.<sup>121</sup> Es, en cierto sentido, una concepción internacional modernizante de lo nacional. Pau-Brasil apela a lo urbano no como orden del progreso, sino como lo caótico propio, forma de autenticidad frente a lo “culto europeo”, en una suerte de temprana reconciliación antisarmentina que logra identificar lo propio: “Wagner sucumbe ante el Samba de Botafogo. Bárbaro y nuestro” (*ibid* 137). Hay allí una radicalización y desplazamiento desde lo que *queremos ser* hacia una voluntad de encontrar lo que *en realidad somos*, que sin embargo no esconde un paradójico conformismo, en la ausencia de postulados más políticos: “La lengua sin arcaísmos, sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores. Como hablamos. Como somos” (*ibid.* 138). Así, se ancla en un ámbito popular-urbano frente a lo académico europeizante, oligárquico y hegemónico, que se hace sospechoso de

---

<sup>121</sup> Base también de la estética antropofágica del “hambre” de Glauber Rocha, cuarenta años más tarde, con sentido revolucionario, y opuesto al posmodernismo de las películas del Diegues de los noventa, entre ellas su *remake* de Orfeu.

traición: “El contrapeso de la originalidad nativa para inutilizar la adhesión académica” (*ibid.* 141).

Como vemos, hay un concepto radical de lo nacional, apoyado en una manifiesta asociación de elementos provenientes de sectores populares, y que pareciera ser uno de los puntos de disociación política de sus miembros, evidentes en 1925 con la emergencia del grupo *Verde-amarelo* (con Plínio Salgado y Menotti del Picchia entre ellos), nacionalismo ufanista y retórico, que se radicaliza a finales de la década.

No obstante, todavía en 1928, se producen tanto el manifiesto antropofágico, en la Revista de Antropofagia (1928-29), firmado por Oswald de Andrade, como la obra vanguardista principal del movimiento y una de las mayores de todo el período, la novela Macunaíma,<sup>122</sup> de Mário de Andrade. La metáfora alimenticia ya había sido utilizada y estaba presente en Pau-Brasil, cuando se hablaba de “indigestiones de sabidurías [...] Lo necesario de química, de mecánica, de economía, de balística. Todo digerido. Sin mitin cultural” (en Arte y arquitectura 141). El manifiesto estaba una vez más inspirado en una obra de Tarsila do Amaral, aunque desbordaba claramente sus posibilidades, si se considera que la propia Macunaíma era coetánea más que consecuencia de tal manifiesto. Con un humor fresco y siempre potente, el canibalismo brasileño cambia la relación con los orígenes europeos, en una doble operación que implica su asimilación (el acto de *fagia*), al mismo tiempo que su desaparición. Asistiendo a las fuerzas jánicas de las vanguardias, de destrucción total y al mismo tiempo de construcción intensa, internacionalismo y nacionalismo, el acto antropofágico implicaba una *tabula rasa* nutrida de sus cenizas, aspirando a la construcción, a la vez, de una identidad y de una idea de modernidad aún pendientes.

---

<sup>122</sup> El único otro libro latinoamericano capaz de parangonarse con esta saga pantagruélica es, para nosotros, la novela de Asturias, Mulata de Tal, de 1963.

La antropofagia iguala todo lo exterior al hecho mismo antropofágico, en la posibilidad de ser apropiado, de ser reducido a su participación y no a sus procedencias, las que dejan de ser propiamente aportes, para convertirse en medios de un fin que es la creación como acto: diferencia entre herencia e ingrediente. El desmontaje que iguala los valores se dan gracias a la parodia, al humor, a la desacralización, sea de la antropología (la de Theodor Koch-Grünberg), sea de la historia (la carta de Pero Vaz de Caminha), sea de los conflictos de razas (los tres hermanos que se transforman en blanco, mulato y negro-indio), sea de la propia literatura que se postula desde los bordes de la ruptura como una escritura *amébrica* (leyenda, cuento, novela, poesía, poema sinfónico, reinterpretación histórica, etc.). El ya famoso dilema shakespeariano del manifiesto antropofágico, “Tupi or not tupi that is the question”, cobra sentido en Macunaíma en la medida en que es leído como ninguna de las dos posibilidades, haciendo innecesaria su resolución. Si Hamlet es la muerte del poder que tensiona sus dinámicas internas hasta su límite, abriendo la necesidad de una única resolución ajena y externa, Macunaíma es una exaltación de la vida hasta su límite regenerativo, como revelación creativa de sí misma, que hace el manifiesto: “La experiencia personal renovada” (en Arte y arquitectura 149). El héroe sin carácter, sin personalidad, sin ética, sin respeto alguno a los otros o a sí mismo, que excede tanto al pícaro preburgués como al antihéroe posburgués. En el siglo XX, Macunaíma es una suerte de Leonardo Pataca de Memórias de um sargento de milícias, quien es su verdadero antecesor, que impone una dialéctica transgresora, apariencia de un orden renovadamente subvertido (Cândido, “Dialéctica del malandrínaje”), que hace que el libro problematice cualquier proyecto nacional. A diferencia de las lecturas que buscan racionalizar sus contenidos, desde la búsqueda arturiana del Graal, el poema musical (no hay que olvidar los vínculos musicales de de Andrade), gesta totalizadora de la geografía o historia nacional, incluso como alegoría de un pueblo mestizo en

tensión, Macunaíma es identidad sólo en cuanto la narración pone en movimiento un acto performativo de sus contradicciones, y por tanto es el ejercicio de su propia negación. Es como si se dijera que Brasil no es nada, en la medida en que está dispuesta a devorarse y devorarlo todo, y al mismo tiempo, no hacerlo por la lasitud de su protagonista: “¡Ay, qué flojera...!”), como repite a todo lo largo de la obra. El libro responde a la visión, al mismo tiempo, destructora y juvenilmente placentera que el autor tenía de las vanguardias.

Habiendo llegado a este punto, el modernismo parecía preparado para la radicalización política que se daría en la nueva década, con “segunda dentición” de la Revista de Antropofagia en donde se presenta a una precoz Pagu, como era entonces conocida Patrícia Galvão.<sup>123</sup> Era un clima de nuevas alternativas políticas, pero que ya estaban cifradas desde los veinte, y que llevó a los escritores modernistas por diversos caminos y partidos, principalmente, el comunista (al cual se suman Oswald, Tarsila, di Cavalcanti y, claro, Pagu), el integralista de visos fascistas (el

---

<sup>123</sup> Patrícia Rehder Galvão nació el 9 de junio de 1910, en el barrio de Brás, en São João da Boa Vista, São Paulo. Comienza su actividad periodística en 1925, escribiendo para el Jornal de Brás con su primer seudónimo, “Patsy”. Participa en 1928, en el movimiento vanguardista antropofágico de São Paulo, con sencillos dibujos. Ese año, Raul Bopp le dedica el poema *Coco* donde la llama “Pagu”, como será conocida durante todo este período. En 1930 se casa con Oswald de Andrade, con quien había escrito el diario Romance da Época Anarquista ou Livro das Horas de Pagu que São Minhas, un año antes, y junto a quien se inscribe en el Partido Comunista Brasileño, un año más tarde. En conjunto, publican los ocho números del periódico beligerante Homem do Povo. Activista apasionada del partido, participa en huelgas y movimientos laborales, aceptando un proceso de proletarización impuesto por la dirigencia, trabajando como obrera durante unos años. Fue hecha presa con el cargo de “agitadora”, en 1931. En diciembre de 1933, publica ella misma su novela Parque industrial (siempre se ha afirmado que fue pagada por Oswald, y no por “la pareja”). Inmediatamente después, emprende un viaje que la lleva a Estados Unidos, Japón, China, Manchuria, Unión Soviética, Polonia, Alemania y Francia. Fue corresponsal de diversos periódicos brasileños, como Correio da Manhã, Diário de Notícias, ambos de Rio de Janeiro, y Diário da Noite, de São Paulo. En Francia, en 1934, milita en el Partido Comunista Francés. Es encarcelada, amenazada con ser deportada a la Alemania nazi y, finalmente, expulsada por sus labores revolucionarias –como lo había sido Vallejo cuatro años antes, y quien fue amonestado en esa misma ocasión–. Regresó a Brasil en julio de 1935, siendo una vez más encarcelada ese mismo año, sufriendo torturas, para ser sólo liberada en 1940. Se separó de Oswald en diciembre de 1936, estando todavía presa, y se casó con el periodista y escritor Geraldo Ferraz, con quien escribiría a cuatro manos la novela A famosa Revista, en 1945. Publicó diversos cuentos policiales, sólo recogidos en libro recientemente. En 1950, se lanza para ocupar un puesto en la Asamblea Legislativa del Estado de São Paulo, por el Partido Socialista Revolucionário (PSR), al parecer trotskista, para cuya campaña escribe su texto Verdade e Liberdade, pero no logró ser elegida. Enferma, intentó dos veces el suicidio. Murió en Santos, el 12 de diciembre de 1962.

cual será fundado y liderado por Plínio Salgado en 1932), y el demócrata, al cual hace referencia Mário de Andrade, cuando habla del final de los salones modernistas:

La fundación del Partido Democrático, el ánimo político eruptivo que se había apoderado de muchos intelectuales, arrastrándolos hacia los extremismos de izquierda y de derecha, había provocado un profundo malestar en las reuniones. Los demócratas se fueron alejando. Por otro lado, el integralismo encontraba alguna repercusión entre quienes formaban aquel círculo: y todavía era muy poco corrupto, muy desinteresado, como para aceptar adhesiones tibias [...] (“El movimiento” 189)

La crisis internacional de finales de los veinte, que afecta Brasil fuertemente por sus particulares y estrechos vínculos con los Estados Unidos, su primer cliente y proveedor, puso en evidencia la imposibilidad de mantener el proyecto económico que, hasta entonces, acarreamos las contradicciones de la cultura cafetalera y su poder político. La industria se vio resentida fuertemente, causando un gran desempleo. Casi de inmediato, se produjeron las circunstancias que condujeron a la revolución de octubre y al fin de la Vieja República, dando fin a los muchos años de vínculos entre la oligarquía paulista y el gobierno central.

Es cuando se hace evidente la presencia de protagonistas populares en la literatura brasileña, que ya tenía antecedentes notables, y que lleva en línea recta a Parque industrial (1933). Pasando de las Memórias de um sargento de milícias, el primer gran logro es O Cortiço (1890), de Aluísio Azevedo, seguida de la saga contradictoria de Os Sertões (1902), de Euclides da Cunha, las obras de Lima Barreto, para encontrar un inmediato predecesor en las Novelas Paulistanas, de Antônio de Alcântara Machado, en particular, Brás, Bexiga e Barra Funda

(1927).<sup>124</sup> Al mismo tiempo, en los treinta, se produjeron, junto al apogeo del regionalismo, las novelas sociales del primer Jorge Amado, tales como Suor (1934), Jubiabá (1935), Capitães da Areia (1937), con personajes colectivos, urbanos como rurales. Sin embargo, estas obras difieren mucho de Parque industrial en la osadía casi experimental con que presenta su problemática obrera y militante. La notoria fragmentariedad de su sintaxis disruptiva y sus radicales imágenes de origen vanguardista son producto de la experiencia modernista, y, en particular, influencia de las novelas de Oswald de Andrade (con quien entonces estaba casada), la temprana Memórias Sentimentais de João Miramar (1924) y Serafim Ponte Grande (del mismo 1933), pero difiere de ellas por su marcada intención proletaria y colectiva. Habría también que nombrar en cuanto a la variedad de experiencias narrativas de estos primeros años treinta, influidos por la experiencia modernista, las obras de Plínio Salgado, en particular, su O Esperado (1931).

Podemos preguntarnos cómo las bases conceptuales del modernismo expresaron en la novelística de estos años en São Paulo un espacio de posibilidades radicales diversas, al menos, la vanguardia desestabilizadora y anárquica de Serafim, el fascismo de O Esperado y el comunismo feminista de Parque industrial. Y es en este conglomerado de posibilidades que resulta aún más patente el borramiento de ésta última. En esto, según Jackson, estaba implícita la aceptación tensa de un marco opositor, como parte del juego político del nuevo proyecto nacional-literario, en el que no participa la obra de Galvão. La novela, dado su énfasis en lo femenino, urbano (total ausencia de la naturaleza), y al mismo tiempo en su articulación modernista y militante, no habría tenido, por tanto, puesto en ninguno de los lados de una mesa negociadora entre modernidad y nacionalismo. Resume Jackson:

---

<sup>124</sup> Si bien esta “novela” ha sido considerada el verdadero antecedente de Parque industrial, en cuanto a su ligera descripción de personajes populares de São Paulo (con marcada presencia de inmigrantes italianos), hay que señalar, primero que nada, que más bien es un conjunto de cuentos, de relatos sobre personajes populares. Luego, que su tono, humorístico y casual, no tiene nada de militante, y que, finalmente, su estética no está marcada, al menos de manera evidente, por el modernismo.

The politicization of aesthetics on the theme of labor and syndical organization, as well as the candid language on taboo subjects, placed the work outside the nationalist framework acceptable even to the circles that had supported critical innovation in the arts. Although equal to the radical social criticisms in novels by Oswald de Andrade and Jorge Amado, writers later considered central to nationalist concepts of literary modernism, Pagu's prose passed almost without notice and was not mentioned in any subsequent major history of Brazilian literature. The neglect or exclusion of Industrial Park from histories of modernism written since the 1940s and 1950s leaves a conspicuous gap in the definition of the period. Unlike regional works, the urban social novel could not be "saved" by picturesque description or by the folkloric or indigenous themes then highly valued in the creation of the idea of a national character. The novel's female working-class characters, immigrant dialectal language, and urban geography, alongside its propagandistic political slogans calling for communist revolution, did not at the time fit into accepted theories of either artistic prose, social pamphlet, or national character. (Afterword 126)

Así, la obra habría resentido la renuncia y denuncia del mismo modernismo del que surgía. Agrega Jackson que "[w]ithin a retrospective consideration of literary modernism, Industrial Park is neither an exception nor a marginal work, but noticeably one of the most forceful, expressive depictions of urban reality within the modernist aesthetic [...] Industrial Park is a 'lost' text that alters and enriches our understanding of modernism as a whole" (Afterword 126-7). En esta encrucijada crece el interés de Parque industrial, obra de tensiones entre lo femenino y lo social, lo panfletario y el modernismo. Quizás sea en el trabajo de su lenguaje donde mejor pueda verificarse esta complejidad contaminada. Primero, porque vuelve dúctil lo ordinario con una voluntad estetizante, pero que contrastado como imagen vanguardista forja significaciones nuevas, imágenes innovadoras con voluntad popularizante. Podemos

adelantar algunos de los muchísimos ejemplos que ofrece la novela: “Las espadas de la caballería carcajean en las espaldas y cabezas de los trabajadores indignados” (101),<sup>125</sup> “La tierna malicia de antes se extinguió en las pestañas harapientas” (139-40), “Ya percibe la mortadela roja de grandes ojos blancos en medio del pastel calentico” (141). Pero hay también muchos otros recursos rescatables de conciente elaboración literaria. Giros que encabalgan sinédoques (además de uso de neologismos): “Los diarios burgueses gritan, por la boca maltratada de los muchachos harapientos, los últimos escándalos” (17), “La tinta borroneada de los impresos pide más pan” (127), “Los dientes orgullosos de otros tiempos sonríen incompletos y amarillos en un cariño” (140), “Una camilla muy blanca, un brazo muy moreno, saludando en la cortesía de la sábana” (69). Metáforas arriesgadas: “La otra mesonera, pequeña y pelirroja, pasa cargando en la espalda la cruz del delantal” (130); y de dobles significados: “Lenguas maliciosas resbalan por los grandes helados” (28). Mezcla y desplazamiento de la concordancia de los adjetivos (una suerte de sinestesia verbal): “El joven baja la cabeza disgustada” (6), “Cruza las piernas infantiles en las medias ordinarias” (17). Como también una ironía constante recorre el texto: “La madre se había educado en la cocina de una casa feudal, de donde trajo la moral, los preceptos de honra y las recetas culinarias” (35), “Son media docena de casadas, divorciadas, semi-divorciadas, vírgenes, semi-vírgenes, sifilíticas, semi-sifilíticas. Pero de gran utilidad política” (86). Además, una interminable lista de motivos y pasajes que reflejan desparpajo sexual, agresividad, grosería, vulgaridad.

---

<sup>125</sup> En este trabajo utilizamos una traducción propia del texto, realizada junto a Bobby Chamberlain. Por estar aún inédita, señalaremos el número de página del facsímile de la primera edición en portugués, de 1981.

### 3.2 LA FRAGMENTACIÓN DE LO COLECTIVO O CÓMO SE HACE PARA QUE SIGA SIENDO UNO

*La multitud se torna consciente,  
en el atropello y en la sangre.*

#### Parque industrial

Si bien, Jackson y unos pocos críticos posteriores a él han señalado las influencias del primitivismo vanguardista de Tarsila do Amaral, personaje importante en la iniciación y percepción modernista de Pagu, pareciera que Parque industrial estuviera más cerca del mural revolucionario de Diego Rivera, aunque sin su carga historizante. Una estructura de conjuntos yuxtapuestos representando grupos populares, más que propiamente dispuestos como collage, como Riserio afirma. Pero esta relación quizás sea más difícil de seguir en la vida de la autora, que las influencias del cine ruso, evidentes al menos con respecto a Diga Vertov (aunque Jackson, a diferencia de Guedes, la vea más cerca de Eisenstein), lo cual tiene sentido en una apasionada militante modernista, prosoviética. El sentido del documental informativo de Vertov, su simultaneísmo entre plástico y filmico, quizás debiera verse como la idea principal que fundamenta la organización novelística. Las escenas urbanas de medios sociales diversos y en contrastes con huelgas y manifestaciones, las masas agredidas por la policía, las reuniones de sindicato y el canto de la Internacional, pueden ser vistas en muchas películas también de Eisenstein y Pudovkin. Así se entiende una narración que se arma en sucesiones de frases muchas veces sin verbo, utilizando numerosos diálogos heterofónicos, en una sucesión de voces no representadas, que confunden la interacción de preguntas y respuestas, tanto como la inclusión de diversas textualidades lingüísticas (el graffiti, la nota de periódico, la carta, el habla popular y el habla de las clases ricas, los intentos de transcripción de variantes fonéticas según el registro, etc.). Por otra parte, los distintos acercamientos que pudieran ilustrar variaciones de

ángulos y puntos de vista de la cámara. Es la expresión análoga de un narrador-testigo de “realidades” sociales –la cámara-ojo de Vertov–, con recurrencias más metonímicas que metafóricas (como sería la propuesta por Eisenstein).

La connotación de novela proletaria –de tema proletario–<sup>126</sup> que acompaña como subtítulo a la obra, la ubica en una corriente que no necesariamente se traduce en el realismo socialista, ni mucho menos se ve subsumida en él, aunque tengan fuertes relaciones en cuanto a las prioridades políticas que las mueven. Al autocalificarse de esta manera, Parque industrial no escapaba a la paradoja que implica el hecho de que la novela surgió como expresión de una representación del mundo de la burguesía y, en sí, como parte de su asunción no sólo del poder real, sino también del simbólico. El problema, entonces, era afrontar el contrasentido implícito entre novela y proletariado, que obligaba a negar en la propia textura de la obra la naturaleza de sujetos individuales y consistentes que se enfrentan al mundo –el personaje de la novela burguesa por oposición– y, por tanto, atentar contra su propia constitución novelesca. Es decir, tendría que evitarse la trampa de una herramienta desarrollada para describir el mundo de los “estratos superiores de la sociedad”, como bien dice Lukács (353), y “representar la historia desde ‘abajo’, desde la vida del pueblo” (357), con elementos apropiados para ello. En este sentido, más que una nueva novela histórica (o no) con personajes proletarios, Galvão intentó

---

<sup>126</sup> La categoría de “novela proletaria” tiene su centro en la presencia de personajes y problemática proletarios. Aunque sea difícil hacer una genealogía satisfactoria, tendría sus inicios en la novela social de Zola, pasando en español por obras como las de Emilia Pardo Bazán, para llegar a la que se considera la novela proletaria más relevante, La madre, de Máximo Gorki, de 1905, año de la primera revolución rusa, en la cual, precisamente, participó el escritor. Obviamente, estas novelas sobre las condiciones del proletariado industrial se verían favorecidas con el triunfo de la Revolución de Octubre, dentro y fuera de la Unión Soviética. Interesante que en el mundo hispanohablante se publicaran entonces numerosas “novelas proletarias”, en particular en la España posterior a la dictadura de Primo de Rivera, como vimos en el capítulo de Vallejo. Habría que pensar que estas obras reflejan visiones políticas diversas, anarquistas, socialistas, comunistas. Las primeras a señalar son las ediciones Cenit, de Madrid, donde se publicó El tungsteno, y luego las Ediciones Libertad, que entre 1932 y 1933, publicaron 26 cuentos de intención revolucionaria, vendidos a muy bajo precio. Véase el prólogo y la selección de Gonzalo Santoja sobre éstas. En el mismo año de El tungsteno, se publica en México La ciudad roja, también novela proletaria, de José Mancisidor.

forjar una forma novelesca propia que expresara la articulación de esos estratos inferiores, así como su punto de vista, partiendo –y de aquí su exceso– de su experiencia modernista.

Guedes, sin embargo, cree que el círculo vicioso de proletario y novela se rompe en Parque industrial al plantearse una suerte de personajes sin memoria, que desdice la memoria constitutiva del héroe de novela burguesa (119), lo que podríamos decir su constitución psicológica. En efecto, en sus personajes fuertemente estereotipados, los personajes modelo presentes en la novela, hay una ausencia de detalles de su pasado. Estos son puestos en acción en el movimiento de una trama visual, para lo cual la preferencia del presente del indicativo radicaliza lo fáctico como recurso retórico, emulando lo que pasa ante nuestros ojos, mientras que con el pasado pluscuamperfecto (más usual en portugués que en español), se dan antecedentes necesarios y desconocidos por la mirada del receptor.

No obstante, la apuesta principal de Galvão se centra en una peculiar construcción del personaje colectivo –obviamente la clase obrera–, con énfasis narrativo en problemas de orden laboral y gremial, que tendría memoria de sus luchas y de la inscripción histórica de las mismas, lo que también queda simbolizado en el pasado de la sindicalista Rosinha Lituana, que es el único descrito a plenitud en la obra. El personaje colectivo, entonces, surge de una sociedad fragmentada, dibujada por medio de la fragmentación de la estructura textual y de un uso peculiar del lenguaje. Es la fragmentación del mismo cuerpo social. Si el contexto de opresión funciona desde arriba como creador de un orden que luce inamovible y coherente, la fragmentación desde abajo avanza hacia su descomposición. La fragmentación del personaje, del sujeto, favorece una reconstitución colectiva. Se fragmentan las certezas, las pertenencias. Así, las mujeres obreras que temen por la vida de sus hombres dicen: “¡Saquemos a nuestros maridos de esa huelga!” (102), mientras que el soldado que tiene a su mujer entre las manifestantes, grita:

“Mi mujer está ahí. ¡Vean a quienes vamos a pisar! ¡Son nuestras mujeres! ¡Nuestros hijos! ¡Nuestros hermanos!” (135).

Aún así, la narración cuenta con un conjunto de personajes que cobran presencia casi protagonista, dando dirección a la trama. La fragmentación es por tanto un recurso de lo proletario, la vida en su propia materialidad, en su presente complejo y paradójico, que plantea la imposibilidad de representación de la totalidad (opuesto a la pretensión de la novela burguesa), a favor de fragmentos. Incluso, la radical heteroglosia que encuentra Owen sobre todo en los registros sociales (raza, clase y género),<sup>127</sup> como subgrupos en los que se descompone la narración (73 et *passim*), se ve como fuerza en contra de la uniformidad. Por tanto, los personajes, al mismo tiempo que la obra, van en búsqueda de ese sentido articulador que, quizás, la excede, pero que es parte del cometido escritural que le ha dado origen, como aspiración de una sociedad distinta. Es decir, lo que pudiera salvar de su caos el tramado de personajes, el colectivo y los múltiples actores apenas esbozados, y al mismo tiempo darle unidad como fragmentos (que no llegan a vincularse entre ellos propiamente como novela) es la conciencia de clase que la reunifica en una dirección determinada y, por tanto, como hecho no ajeno a la escritura, sino agenda de la escritura misma. De este modo, el personaje colectivo, aunque presentando vínculos internos (entornos, grupos y subgrupos sociales, locaciones determinadas, relaciones similares frente a la propiedad) no es la sumatoria de las partes, sino la fragmentación misma.

Si como otras obras sociales y del realismo social, que en Latinoamérica tienen tantas y tan distintos modos de expresarse, se articula en torno a la denuncia, la novela proletaria de

---

<sup>127</sup> No estamos seguros de que haya información suficiente como para hacer esta valoración también de raza, sólo por el hecho de que Corina sea mulata y Alexandre negro, quien, al estar inspirado en un personaje real, se desvirtúa en su apreciación estereotipada.

Galvão es distinta de la mayoría de ellas por el empleo de elementos radicalizados por las vanguardias. Esto mismo complica la percepción contaminada de ambos lados, ni novela social ni novela vanguardista. De alguna manera, se puede entender una intencionalidad no-literaria, desde la valoración institucionalizada, que descubriría confundiría en ella los recursos vanguardistas sofisticados (evidentes en su adjetivación y, particularmente, en los osados desplazamientos metonímicos, ya ejemplificados) con indicios de “mala literatura”: una puntuación inconsistente<sup>128</sup> y excesos de signos de exclamación, faltas de ortografía, transcripción errada de palabras en otros idiomas, presencia de una oralidad caótica, con jerga callejera y vulgar, uso de conceptos y lugares comunes del comunismo partidista, e, incluso, ambigüedades que impiden cada tanto establecer los vínculos y unidades gramaticales. Este es un punto fundamental, pues se aparta del problema de la no autonomía que implica el despliegue de una trama militante de asuntos obreros, de la voluntad política y de agitación que la motiva y la produce, para entender Parque industrial como una praxis antiliteraria, que realiza un distanciamiento de la literatura hegemónica y del efecto de placer-ocio literario. Literatura (menor, si se quiere) que no quiere ser artefacto artístico autónomo y posibilita su captura desde los sectores marginalizados, instrumento de estos, en sentido militante. Incluso, la misma insistencia de Galvão de ejercer como una intelectual obrera (término de Ramos para Capetillo),<sup>129</sup> como se constata en su autobiografía, le da a la posición panfletaria de la novela una suerte de ambigüedad productiva, en la que instrumentaliza la literatura como apuesta de

---

<sup>128</sup> Éste es un aspecto interesante que podríamos comentar, con palabras de Aguilar Mora en su introducción al Cartucho de Campobello, como una “puntuación más pasional que racional” (35), pero creemos que es más complejo. Hay una intencionalidad cambiante en la ruptura de elementos sucesivos con puntos, frente a otros momentos, la coordinación de oraciones enteras a través de comas. Es decir, más que pasión, es una aparentemente intencionada inconsistencia, si bien no del todo controlada, que pareciera indicar dinámicas de lecturas del texto, como sugiriendo con comas y puntos los *accelerandi* y *ritardandi* propios de la música.

<sup>129</sup> Muchas otras cosas pueden colocar a Galvão en la línea de Luisa Capetillo: la mezcla de temas femeninos y laborales, la literatura de instigación, lo fragmentario y las relaciones problemáticas con la literatura oficial.

lectura de los sectores hasta entonces fundamentalmente no lectores,<sup>130</sup> y al mismo tiempo, como literatura desestabilizadora de la propia literatura, al enrarecer las relaciones entre letra y hegemonía, una tentativa contra la propiedad de lo letrado. Pero no menos importante para lo que nos proponemos, su violencia a la literatura y al rol de lo letrado, como parte de la experiencia modernista que la avalaba como “artista”,<sup>131</sup> es decir, una forma de ver la radicalidad de su gesto escriturario como una violencia vanguardista más, en el sentido de lo propuesto por críticos como Bürger. De allí, Parque industrial sería al mismo tiempo una obra vanguardista obrera y una escritura subalternizada.<sup>132</sup>

La obra no puede resumirse en los lineamientos de una trama tradicional, sin embargo, se puede seguir el destino de unos pocos protagonistas entre el conglomerado abigarrado de escenas marginales, que esbozan historias y numerosos otros actores pasajeros, incluso innominados. La obra comienza con dos párrafos contrapuestos en son de epígrafes: una estadística económica que ubica al lector en el São Paulo moderno e industrial, desde finales de la I Guerra Mundial hasta su presente, principios de la década del 30, y un comentario de la autora. En este último, pone en relación las cifras de esa bonanza económica con “la capa humana” que, por un lado “sustenta el Parque Industrial de São Paulo” y, por otro, “habla la lengua de este libro” (1). En tono marxista, determina que es el régimen capitalista y no el desarrollo industrial mismo el que

---

<sup>130</sup> Tenemos la tentación aquí de referir la experiencia del poeta chileno Mahfud Massís quien, en su exilio caraqueño, nos contó cómo las masas obreras y las clases más pobres se vieron inmediatamente motivadas a la lectura con el triunfo de la Unidad Popular. Algo similar sucedió en la Nicaragua sandinista y, como vimos, en la España republicana.

<sup>131</sup> Aclaremos que no toda “mala-literatura” estaría actuando con las mismas condicionantes ni en las mismas coordenadas (en muchos casos, más bien, ratificarían la literatura hegemónica). El haber estado vinculada al modernismo, como movimiento paradigmático del arte nuevo brasileño, y tener fuertes trazas de éste, autoriza, entonces, una lectura contaminada.

<sup>132</sup> Podríamos repetir las preguntas que hace Julio Ramos con respecto a Capetillo: “¿qué ocurre cuando una mujer obrera asume las tareas y los discursos que tradicionalmente habían definido al poder? ¿Qué transformación sufre el territorio exclusivo de la literatura cuando esa otra –la subalterna– la enuncia, le habla y la apropia como el lugar de su práctica cotidiana? ¿Deja la literatura de serlo al ser escrita por una obrera? ¿Deja la subalterna de serlo cuando se sitúa a la entrada de la ley...?” (15)

conduce a la miseria de *sus personajes* y a su muerte en los cortijos y las cárceles, los hospitales y las morgues. En momento de crisis económica de los centros industriales capitalistas, la autora rescata el desarrollo y contradicción de las fuerzas productivas como potencialidad de la revolución comunista, lo que –una vez más, como dijimos con Vallejo– era estratégicamente acertado aunque políticamente demasiado optimista, incapaz de percibir la capacidad acomodaticia del capital. En esos epígrafes estaba la propuesta de la novela proletaria expresada como táctica: el título, el punto de vista de la autora implícita, muy cerca de un narrador omnisciente y no representado, el sustento de lo “real” que se va a describir a través del recurso retórico (“habla la lengua de este libro” y no al contrario), y las ecuaciones industria = riqueza, capitalismo = miseria de muchos y propiedad de pocos. El libro es, entonces, producción y lengua, economía y arte, realidad y ficción.

La propia ficción novelesca comienza con una escena que recontextualiza, de nuevo, el título de la novela esta vez con un recurso metanarrativo, cuando una trabajadora anónima hace una señal fálica (una “banana”) al tranvía que lleva un cartelón que dice que el parque industrial de São Paulo era el mayor de Suramérica. El narrador agrega: “Defiende la patria”, mientras que el personaje, una “italianita”, confirma: “¡El mayor es Brás!” (3). El libro se torna el mismo gesto grosero de la perspectiva irreverente de una obrera anónima, con lo que la narración se emplaza ante la nación capitalista, explotadora, insultando a la modernidad servil de la “nación burguesa”. Como queda en claro en el desarrollo de la obra, la patria de la que se habla, la que defiende ese gesto grosero, es la de los obreros, y Brás es metonimia de su génesis.

En efecto, el barrio antiguo y popular de Brás de São Paulo es en sí mismo habitación proletaria y zona industrial, y así la narración procede a presentar en los dos primeros capítulos,

los dos grandes espacios laborales de la novela: la fábrica y el taller de costura.<sup>133</sup> El primero está vinculado a la producción de telas, mientras que el taller, a la costura. Pero estos dos espacios no están unidos por las relaciones entre áreas de la misma producción (tela como materia prima y manufactura como producto final), sino por relaciones de continuidad entre sus empleadas. El contacto se lleva a cabo, en particular, por el personaje de mayor relevancia política, Rosinha Lituana, que está inspirado en Rosa de Luxemburgo, con reminiscencias de Olga Benario, la esposa del líder comunista brasileño Luís Carlos Prestes, a quien, anticipando su futuro, como Rosinha en la novela de 1933, el gobierno de Getúlio Vargas deportaría en 1936, no obstante su embarazo de siete meses, y quien moriría en un campo de concentración nazi, en 1942, según percibió Jackson (Afterword 139). En los dos lugares de trabajo hay tensiones equivalentes entre obreros y jerarquías, representadas en actitudes similares del supervisor de la fábrica y de la *madame* propietaria del taller. Opuesto a estos dos espacios se ubica el sindicato, que es dibujado fundamentalmente por la presencia obrera (su locus, más que físico, es organizativo). Se suceden también diversos capítulos en espacios marginales de la trama, unos como parte de los círculos de sufrimiento de la cotidianidad pobre: la cárcel, la “casa de parir”, la pensión o el cortijo; y otros como equivalentes contrapuestos: los salones de los burdeles, los salones de la clase rica (mecenazgos de los modernistas) y los clubes privados. La urbe, lo urbano, es la contraposición de ámbitos cerrados en sus valoraciones de clase, mientras la calle como espacio colectivo representa el caos carnavalesco, cruzado con la imagen de frustración, engaño, violación y muerte. Sin embargo, al mismo tiempo, significa la posibilidad de su reapropiación como escenario de las huelgas y los enfrentamientos obreros con la policía.

---

<sup>133</sup> Quizás teniendo como referencia a *La madre*, de Gorki, el primer capítulo del libro presenta la entrada y salida de obreros de la fábrica, con el silbato que llama a los trabajadores en movimiento por calles repletas. Hay que recordar que, más adelante, se hace mención a una película basada en este autor, que, aunque no se da ningún otro dato, seguramente sea la versión de Pudovkin de esta novela, de 1926.

El mundo de la novela está descrito desde la perspectiva de las mujeres trabajadoras. Son ellas el rango de lo posible, agentes de cambio o de decadencia, sujeto de la narración y, oblicuamente, de la historia. A grandes rasgos, se va describiendo la contraposición de destinos. Primero y principal, el de dos obreras: Otávia, discípula de Rosinha, quien va en ascenso y se convierte en líder y agitadora de masas, una suerte de intelectual orgánico surgido de manera natural de ellas. Y la mulata Corina, apartada de su grupo social y de sus aspiraciones de clase, a quien se vincula su destino a su aspecto físico, en una suerte de burla del determinismo positivista, pero al mismo tiempo del gusto sexual “burgués”, del brasileño blanco: “Corina es la única solitaria [...]. Le parece fastidioso el proselitismo de las otras. ¡Ella cree que la vida es maravillosa!” (18). Es así que queda embarazada de Arnaldo, miembro de las clases altas, que la abandona. Ella cae de inmediato en la prostitución, su hijo nace deforme, de allí se convierte en filicida, por lo que es hecha presa. Su destino es el resultado de una indiferencia política, que la deja sin herramientas para defenderse, sin ilusiones, sin pertenencia. Al la par, se presentan otros dos personajes femeninos relacionados que tienen destinos intermedios interconectados, pero opuestos. Matilde, la protagonista más joven, y Eleonora, quien la lleva a las relaciones homosexuales a cambio de dinero. Ésta pertenece a la pequeña burguesía, representada como estudiante de la Escuela Normal (a la que había asistido la propia Galvão), logrando ascender al casarse con un rico, adquiriendo de inmediato los vicios de las clases altas. Mientras, Matilde había comenzado en la prostitución, siguiendo los pasos de su madre (“una *girl*” de lo que se intuye sea un local nocturno), dejando su trabajo como obrera de la fábrica. Si al comienzo de la novela se presenta como corista, ya discípula a su vez de Otávia, reconduce su vida gracias a la participación y la asunción de su conciencia proletaria, al final de la trama.

Los hombres están desdibujados en la trama, a no ser Alfredo Rocha, que es el “burgués que oscila”, como afirma el título de uno de los capítulos. Sin embargo, es interesante la relación de la narración con este personaje. Primero, es ejemplificación de la decadencia burguesa, reflejado en su conducta sexual. Sin embargo, allí mismo, se plantea una posibilidad de cambio en la medida en que emprende un cruce de clases, que lo llevará a su proletarización. Primero, se casa con Eleonora, que como muchacha de clase media lo ve como un irrealizable príncipe azul. Este primer paso se enrarece en el asedio a su sirvienta china, hasta llegar a interesarse por la obrera Otávia, con la que termina viviendo, convencido de su transformación. No falta la ironía del intelectual comprometido, que “lee a Marx y fuma un Partagás en el lujoso apartamento del Hotel central” (60), frente a la intelectual obrera en que ella misma se convierte. De ser cierto lo que se ha insinuado, que hay una relación entre éste y Oswald de Andrade, con quien estaba casada al momento de la escritura y publicación de la novela, se entendería una cierta docilidad en las ambigüedades con las que se trata al personaje. Por un lado, despierta las sospechas de la clase obrera, como sentencia uno de ellos: “¡Un burgués será siempre un burgués!” (129), hasta ser finalmente expulsado de la organización gremial a la que se había incorporado (ya convertido en trabajador). Pero se le ataca más por ser “un camarada” trotskista que por su burguesía de origen. Sin embargo, siguiendo el debate del momento, en los partidos comunistas internacionales, más bien se explica su “oposición de izquierda” por sus vínculos burgueses (132). Los otros personajes masculinos no son más que presencias pasajeras que permiten dibujar mejor la vida de las mujeres y, en general, su influencias negativas: el borracho Florino, padrastro de Corina, que le pega y la roba; Arnaldo, el amante de Corina, que la usa y abandona; el policía secreto Miguetti que se opone a todos en el sindicato, pero que ha sido introducido en el primer capítulo por la admiración de una muchacha; el jockey bisexual Pepe que pretende a

Otávia y que es el delator de Rosinha, para terminar de alcahuete, dando fin a la novela unido a Corina, en una decadencia paralela. La excepción, entonces, es el líder obrero Alexandre, propuesto como referencia del militante ideal.<sup>134</sup>

Pareciera, entonces, que la novela proletaria, por concepto, no pudiera tener relaciones naturales con la nación: “El pobre no tiene patria” (110), al negar el dominio burgués y poner en evidencia la falsedad de una homogeneidad que anula, al menos, las diferencias de clase, raza y género. Apunta a un internacionalismo proletario, cuya condición ante los medios productivos sirve de rasero para otro tipo de homogeneidad, no discutida. Sin embargo, para apelar a esta instancia supranacional tiene que vérselas con una proyección de la problemática desde la nación, considerando además que el modernismo está cruzado por una preocupación evidente de lo nacional.

Parque industrial hace una cadena metonímica y en espiral, puesta en movimiento desde el primer capítulo, que va desde la mujer obrera del barrio de Brás a los obreros del sindicato, a la ciudad industrial de São Paulo, al Brasil de los años treinta, al proletariado mundial. El parque industrial no es entendido como la concentración de industrias, sino como la fuente de ingreso, el espacio de dominación, el ejercicio de la hegemonía: “...en la ciudadela aislada que pertenece al alto feudalismo brasileño, y en la guarida de quienes viven del sudor destilado por el Parque Industrial...” (37) Esta idea que abstrae la novela de su locus, de su especificidad productiva y nacional, en función metonímica, es ratificada en diversos momentos, por ejemplo, cuando en una manifestación obrera el narrador dice: “Son los desempleados, que en *todas las calles del mundo capitalista*, manifiestan” (33, énf. nuestro). El desempleo, así como el proletariado, borra

---

<sup>134</sup> Interesante que Arribas vea en este personaje una suerte mujer simbólica, y “por lo tanto, exento de las taras y limitaciones inherentes a sus congéneres. [...] su muerte lo purifica de sus taras de hombre, su victimación última por un poder masculino lo asimila simbólicamente a un paradigma femenino”. (247-8)

los bordes nacionales. De nuevo se repite la idea, a través de Rosinha Lituana, cuando la sacan de Brás presa y a punto de ser desterrada,<sup>135</sup> piensa: “[...] en todos los países del mundo capitalista amenazado, hay un Brás... [...] Brás de Brasil. Brás de todo el mundo” (111). De este modo, ratifica a la clase obrera internacional como protagonista de la novela, que a la vez se define frente a una burguesía también internacional, que es “[...] la misma en todas partes. En todas partes manda a la policía a matar obreros...” (122).

El personaje colectivo como alegoría de la nación ya había sido planteado en Brasil al menos desde finales de siglo XIX, en la novela O Cortiço, del escritor naturalista Aluísio Azevedo. Con la imagen articuladora de la “colmena” –la traducción literal de *cortiço*, pero que designa una suerte de barrio de casas en pensión–, como espacio novelesco, se desarrolla una trama centrada en sus habitantes. Como conjunto cerrado, este *cortiço* se relaciona y enfrenta a un mundo planteado en unidades también cerradas (los otros *cortiços* o la propiedad familiar vecina), sin un destino general que los arroje o les dé sentido. Los trabajadores, picapedreros y lavanderas, confrontan la figura explotadora en expansión del propietario (que lo es tanto de la cantera como de las casas), cuyo capital inicial, como acumulación originaria, es producto del robo de los ahorros de una mujer aún esclava, y sólo en apariencias manumisa (detalle interesante en cuanto la esclavitud había terminado de manera oficial en 1888), y que al final de la trama es conducida al suicidio por su amante-socio. O Cortiço alegoriza los primeros pasos hacia la modernización del Brasil, que conllevan el sacrificio de las masas de exesclavos que quedan en estado de miseria, fuera del proyecto nacional, a finales de siglo XIX, con la sustitución de mano de obra inmigrante, como ya vimos en la introducción de este apartado.

---

<sup>135</sup> Las prisiones de Rosinha y de Corina seguramente estuvieron inspiradas en la propia experiencia carcelaria de Galvão, y prefiguran las por venir.

La relación entre ambas novelas no puede pasar desapercibida. En particular, el tratamiento del personaje popular centrado, fundamentalmente, en las mujeres, lo que además permite cierto énfasis atrevido sobre la sexualidad del grupo, incluso como parte de una dinámica negociadora con el exterior, no siempre negativa. De hecho, en Parque industrial se hace explícito con el sexo un desplazamiento de la situación económica general a la personal: “Para ella hay sólo una crisis. La crisis de los sexos que invade todo el barrio obrero” (143). Ambas novelas tienen imágenes similares a este respecto.

En este sentido, O Cortiço no basa su alegoría de nación en un núcleo familiar tradicional, sino que está representada en su negación que sería la *colmena*, es decir, un conjunto mayor de relaciones, pero además con una infidelidad generalizada –tríos amorosos, prostitución y homosexualidad– que complica ambos conjuntos (*cortiço* y familia). Pero es aún más interesante que el narrador decimonónico no lo condene (como tampoco lo había hecho Almeida en las Memórias de um sargento de milícias, años antes), sino que lo exponga como un marco de posibilidades objetivas inherentes a su apuesta socionarrativa. Coincidente con la sexualidad en Parque industrial, que es también una exploración no moralizada, tiende a separarse la posibilidad de una liberalidad de las costumbres (el “tabú convertido en totem”, del manifiesto antropofágico) de la manipulación capitalista a la que se expone, y que tiene que ver –aunque todavía no fuera plenamente explícito– con la experiencia misma que vivía la autora. Es una sexualidad que, no obstante su apertura, se mantiene en discusión en la novela, en cuanto a que no sólo la prostitución adquiere un conjunto de posibilidades diversas (Matilde, Corina, Doña Catita, Julinha, Ambrozina), sino que se hace de lo económico la condicionante más fuerte de las relaciones heterosexuales, homosexuales y hasta del onanismo (el desempleado del cual se burlan un grupo de prostitutas). Por otra parte, Galvão mueve el rol de la mujer fuera del ámbito

familiar, que como afirma Owen: “constitutes a major deviation from the dominant framework in which the woman question was discussed” (70).

Como en Azevedo, la trama de Parque industrial es la totalidad de un conjunto posible de destinos de personajes de ese mundo, expuestos a dos fuerzas opuestas –centrífuga y centrípeta– que parecen entrelazarse según el azar novelesco, y que hace que la apuesta individual sea una posibilidad de salir o entrar en la dirección del conjunto. Si en la novela naturalista este destino queda en parte predeterminado por condiciones externas (aunque no en su totalidad, como sería el caso de una posición positivista radical), hay una dirección de la trama que parece mover a los actores en una progresión similar (la evolución y confrontación de los *cortiços*), en la novela proletaria, en cambio, es la conciencia gremial y política la que da este sentido a sus personajes. Esta conciencia es la que puede permitir al individuo evitar la decadencia a la que está condenado (también una forma de predeterminación) por su *locus* social de clase (la explotación, la miseria, la prostitución, la cárcel, el abandono, la lumpenización), y hacer posible, al mismo tiempo, la “salvación” colectiva.

La obra decimonónica intenta apoyarse en bases científicas con intención de entender la patología social del conjunto, como la de Galvão se apoya en el marxismo como marco de comprensión de las relaciones laborales en el capitalismo en crisis. Pero si el experimento social de O Cortiço condiciona las evoluciones entrelazadas de los personajes, en Parque industrial la autora mueve el destino de los personajes para ratificar relaciones sociales en equilibrio inestable. Las dos novelas intentan, entonces a su manera, dar cuenta de la injusticia social a través de tensiones tematizadas de las clases y separando diversos comportamientos individuales. Ambas novelas pueden ser vistas, en efecto, como experimentos sociales, cuyos resultados se pueden prever con antelación, lo que no invalida su ejecución estética.

Aquí es importante sopesar la relación de la autora con Parque industrial, en cuanto no hay indicios de apropiación de la voz de los grupos marginales de los cuales trata. Al contrario, esta intención, conciente en Galvão, incluso es discutida en la obra al condenarse la desviación trotskista de Alfredo Rocha, precisamente como apropiación. Parque industrial, más bien, es una radical voluntad de participación (como se comprueba en su autobiografía, Paixão), y muestra de una posición letrada conflictiva, que aspira potenciar el rol social del intelectual, en cuanto articulado a una práctica obrera activa, no meramente contemplativa. El carácter panfletario de la obra, el uso evidente del estereotipo y la consigna, están en relación directa con su trabajo político. Parque industrial actúa como parte de sus cometidos de agitación del mundo obrero, recogiendo además la experiencia de proletarización activa y convivencia obrera en la que estaba inmersa durante esos años.

Obra paradójica, como intento literario, que no pretendía inscripción como tal, y que no la tendría por muchos años: “[...] mas como minha intenção não era nenhuma glória nesse sentido, comecei a trabalhar” (Paixão 112). Y aquí la clave está en la idea de *trabajo*, que implica no sólo el comienzo de la escritura, sino el de la literatura como tal, acción intelectual que se ve, así, subalternizada, relativizando en ella la dicotomía trabajo intelectual y trabajo manual. En su autobiografía queda claro que la novela era a la vez un producto del encuentro entre militancia política y potencialidad literaria, como intento de articularse de otra manera con el Partido Comunista Brasileño (“Trabajaría intelectualmente al margen de la organización” [*ibíd.* 111]), y una posibilidad de una literatura innovadora: “[p]ensei em escrever um livro revolucionário. Assim, nasceu a idéia de Parque industrial. *Ninguém havia ainda feito literatura neste gênero*. Faria uma novela de propaganda que publicaria com pseudônimo [Mara Lobo],

esperando que as coisas melhorassem” (*ibíd.* 112, énf. nuestro).<sup>136</sup> Es decir, tenía intención y conciencia de la posibilidad de realizar una literatura que combinara política y arte, proletariado y vanguardia, propaganda y literatura.

Con la lectura de Paixão Pagu se llega a la convicción de que una crítica que vea en esta novela una voluntad manipuladora de la representación de las clases marginales, o concluya en ella la imposibilidad de una literatura comprometida que vaya a la par de una praxis social específica (más allá de los criterios de calidad), estaría repitiendo la actitud del propio partido al que pertenecía la autora, que la estigmatizó y hasta persiguió como intelectual y como artista,<sup>137</sup> como mujer “liberada”, y sospechando en ella intereses ocultos y hasta anarquistas (los que, no tan curiosamente, están en la trama de la novela, en la figura de Alfredo Rocha, con la que difícilmente pudiera haberse identificado Galvão). Es decir, una crítica tal repetiría lo que la política real-comunista impuso a las luchas sociales de los treinta: un comportamiento sin salida. Interesa, por tanto, en esa misma autobiografía, la constancia de que la jerarquía partidaria estaba sustentada en una autenticidad viciada en la propia paradoja de su condición exógena a lo representado o defendido y propiamente intelectualizada –lo que podríamos extender a una actitud crítica tal, para seguir el paralelo–: “Essas expulsões deram origem à luta contra os intelectuais e os pequenos burgueses. *A campanha de depuração era encabeçada por dois ou três intelectuais de direção.* Eles foram os maiores inimigos da aproximação intelectual. Excetuando-se, claro, da depuração, procuraram afastar da organização todos os elementos que não tinham origem proletária” (Paixão 111, énf. nuestro). Sólo habría que agregar, que si la obra

---

<sup>136</sup> Se refiere a sus relaciones siempre conflictivas con el Partido Comunista Brasileño, que en ese momento la tiene en una especie de suspensión temporal, un “alejamiento indeterminado” (Paixão 111).

<sup>137</sup> Augusto de Campos, en su introducción a la edición facsimilar de Homem do povo, cita las memorias de un militante comunista, quien habla de “infiltraciones de intelectuales y miembros de las clases medias”, ejemplificándolo con Oswald de Andrade y Pagu, a quienes les “parecía divertido” militar al lado del proletariado (9). Es evidente que esta superficialidad de la que habla no se corresponde con la experiencia sufrida y profunda de Galvão, como puede constatar en su autobiografía.

y la autora pudieron despertar sospechas de los mismos grupos con los cuales trabajaba, el Estado y sus fuerzas de represión sí las vieron y aceptaron como peligrosas y revolucionarias, conduciendo a Galvão a sufrir años de prisión política (en Brasil y en Francia) y de torturas, llegando al ex abrupto de considerar su propio seudónimo Pagu (su obra),<sup>138</sup> como evidencia de su culpabilidad (Jackson, Afterword 120-1).

Volviendo a la condición de novela proletaria y comunista, y a su voluntad de ser aceptada por el Partido Comunista, habría que ver que ésta se apartaba de ciertas direcciones partidistas: la agencia femenina como centro de la acción, el énfasis sobre la autorepresentación obrera, la ambigüedad en el cuestionamiento intelectual (condena imprecisa al “gran” burgués), los conflictos irresolubles entre sentimiento y activismo, ciertos procesos de lumpenización que no excluyen la posibilidad revolucionaria, como plataforma de una nueva epistemología de lo social redimible. De hecho, el epígrafe que utiliza en su último capítulo, sacado de El capital, habla del “verdadero proletariado miserable”, formado por vagabundos, criminales y prostitutas, que cruza la novela. Sin duda, estos fueron algunos de los puntos que llevaron al Partido a ver en la obra una “inherente anarquía” (Jackson, Afterword 126). Pero la novela plantea (quizás, demasiado evidentemente) las alternativas diversas de una recomposición social desde abajo, en la cual, si hay compartimientos estancos inamovibles (expresado en una tendencia estereotipante de los personajes), también hay otros que dejan abiertas posibilidades de transformación y cuestionamiento diversos. La presencia mayoritaria de lo proletario, entonces, no lo totaliza

---

<sup>138</sup> Son interesantísimas sus relaciones con los seudónimos, y habría que ver hasta dónde la condicionaban desde afuera, siendo parte de la complejidad de su personalidad y de sus propias decisiones radicales. Al parecer, ya lo venía utilizando antes de su encuentro con los modernistas, en sus trabajos periodísticos juveniles. Bopp le daría el de Pagu, equivocando su apellido, que fue el asociado a su presencia modernista, seudónimo que al parecer ella misma quiso borrar más tarde de su vida (como recuerda su hijo en varios textos, entre ellos, en la introducción de Safra macabra). Sin embargo, ya radicalizada, lo usa junto a otros, en sus trabajos periodísticos de 1931. El partido, entonces, le exige que use seudónimo en la novela, por el que la publica como Mara Lobo. Finalmente, aparecen otros en obras y escritos literarios y periodísticos, como Ariel, King Shelter, Solange Sohl, a lo que habría que sumarle su nombre clandestino en su trabajo político en París: Léonie.

como sujeto revolucionario homogéneo, sino más bien mortifica el concepto (parafraseando a Ileana Rodríguez), enrareciéndolo como sujeto absoluto de la revolución. De allí que el conjunto de personajes de la novela no excluya un manejo de lo negativo, en relación constante con lo laboral, que matiza su propio maniqueísmo. La mulata Corina es la proletaria que cae, que va enrareciendo su relación con el trabajo, negándolo como forma de lucha, condenándose a la prostitución, por lo que es a la vez rechaza por sus compañeras de trabajo. Eleonora, miembro de la baja burguesía blanca, pudo tener otra dirección, pero igual, nunca se conformaría con trabajar de nuevo (91), sus valores degeneran; y es equivalente opuesta de Matilde (también blanca, pero más bien pobre), quien a través del trabajo y sus tensiones laborales, radicaliza su posición política. Incluso, la posibilidad irreverente de que el muchacho rico Alfredo, que desprecia a los manifestantes que piden pan y trabajo, diciendo con ironía: “¡Mira quién va a tomar el mando de la tierra!” (33), se aproveche sexualmente de su sirvienta y, finalmente, se proletarice a través de la lectura de Marx y del conocimiento de Otávia.

A esta altura, es interesante comparar la propuesta política de esta obra, como interpretación optimista de las circunstancias sociales y de la crisis del capitalismo internacional, con la novela coetánea O Esperado, de Plínio Salgado, también desprendida del modernismo, pero cuyos presupuestos políticos se radicalizan hacia la derecha, auspiciando el vuelco fascista del futuro Estado Novo, que el mismo Getúlio Vargas llevará a cabo a partir de 1937. La obra tiene además el interés de ser del fundador no sólo del grupo modernista *Verde-amarelo*, sino del Partido Integralista, ambos ya nombrados de paso.

Si en Parque industrial todo se dirige a la revolución producto de las luchas históricas, O Esperado cifra las esperanzas del conjunto en una figura exterior a las fuerzas sociales, *esperada*, que da sentido también a la obra como propuesta desde el título, planteado como una

consecuencia natural, necesidad de las posturas encontradas de los mismos personajes representados en la novela. Aprovechando y desnaturalizando el sentido milenarista tan presente en el pueblo brasileño, propenso a la revuelta popular de corte sebastianista, el líder en la obra de Salgado es un *deus-ex-machina* de la historia. Si el rol del partido en la obra de Galvão queda subsumido en sus militantes (pues significativamente en ella no aparecen dirigentes), la clase obrera gremializada articulada en asamblea, como una dinámica que se desenvuelve en los sótanos del proceso, en la obra de Salgado todo tiende hacia la búsqueda de una representación que ordene el tramado (y la sociedad) desde arriba: “[...] os povos é que marcam o dia da sua chegada. Quando eles aparecem, encarnados num homem, a sua existência já estava constatada antecipadamente. O nosso, por exemplo, já existe. É um estado de espírito. Um dia, ele se revelará sob a forma de um rapaz, que conviverá conosco, amavelmente” (53). Afirmando su filiación vanguardista, Salgado rechaza el estudio psicológico de los personajes, propio de las “narrativas realistas terrivelmente repetidas, desde Zola e Flaubert”, y apunta hacia la voluntad futurista (en términos más de Italia que de Brasil mismo) de representar la “velocidade, simultaneidade, complexidade, dinamismo e síntese” (9) de la sociedad contemporánea. Esto lo lleva a articular los fragmentos de un también personaje colectivo, alrededor de protagonistas (mucho más dibujados que en Parque industrial), a través de un álter ego, el escritor Edmundo, que al serle preguntado cómo debía ser una novela, responde: “Simultanea e sinfonica” (37).

Galvão hace énfasis en las necesidades y carencias de los grupos marginales: el pobre no tiene derechos, y los derechos naturales, como vida y reproducción, son puestos en entredicho por los sufrimientos que conlleva la sociedad capitalista: el acecho del hambre, de las enfermedades, de la policía. Su manera de presentarlo es ironizando los placeres de las clases altas, y dramatizando las carencias y debilidades de las clases trabajadoras. En cambio, en

Salgado hay una constante fascinación fascista y homoerótica por la fortaleza y la victoria (vista a través de los ojos de Edmundo y reflejada en Marcos), un racismo declarado, un eurocentrismo cristiano-judaico apabullante. Su visión de la pobreza es romantizada, ya no en la potencialidad de cambio que pueda guardar en su seno (como en Parque industrial), sino como condición adánica que propende, por tanto, a su mantenimiento: “Felizes os pobres! Limpos de preconceitos e de prejuízos, de sentimentos e de interesses! Benditos os que não sabem dizer ‘eu tenho’. Porque esses podem dizer: ‘eu vejo’ ” (48). La posición política de Salgado es opuesta a la comunista de Galvão, como declara en el mismo texto:

Que materialismo histórico é êsse, que parte de Kant para a metafísica? ¿A Justicia, a Igualdade, não são mitos y misticismos que se insurgem contra o proceso de evolução biológica y de seleção dos mais aptos? Como o direito clássico, tudo mais é sistematização de pavores [...](51)

El comunismo es caricaturizado en el personaje de Mano, como un problema que se reduce a la distribución: “A felicidade humana era uma questão de estatística. A fórmula filosófica seria um sistema de administração, de distribuição” (71). La ecuación era sencilla, la modernidad había ofrecido todo los recursos, sólo faltaba el *ausente* que los ordenara y redistribuyera. El *esperado* podría satisfacer esta demanda. Sin embargo, el narrador corrige esto al agregar que las clases se enfrentan por las angustias que las recorren, y no por razones de hegemonía. La figura populista, que conduce las exigencias de los grupos marginales del problema del derecho al de la satisfacción, es similar por oposición a las de los grupos dominantes. De allí que el propio Mano, al verse expuesto al lujo de las clases altas, ceda en sus exigencias comunitarias. Para Salgado, la bonanza es la conciliadora de las clases opuestas: “A você, nacionalista, grande industrial, ou a mim, comunista, operário, acomodados deliciosamente

nesta máquina, que importa a Pátria dos sonhos que você sonha, ou a mim a Coletividade?” (107).

Y es la Patria/Colectividad, escritas con mayúsculas, entonces, la que la obra pretende que sea salvada de los dos extremos maniqueos que sólo logran presentarse en esta narrativa. El salvador y figura heroica esperada es, evidentemente, Getúlio Vargas, insinuado en uno de los prólogos de O Esperado, donde Salgado afirma que la había terminado en el momento exacto en que tenía que salir, 1930, como presentimiento que “transfigura as páginas finais do livro” (15). Era la falsa premonición de un héroe que transformaría la historia y sus condicionantes en mito. Clara posición fascista, como afirma Oyarzún: “El fascismo sería pues, el programa de la conversión de la historia en naturaleza, cifrado en la (pre)potencia de la facticidad, como petrificación del acontecer histórico, y como éxtasis horrendo de esta misma petrificación” (43). Así, de nuevo por voz de Marcos, Salgado habla del resurgimiento nacional, que se establece sobre los logros alcanzados por la modernidad capitalista:

Fixemos, primeiro, a nossa época, precisando os seus mitos. Criemos, depois, novos deuses, para morrerem, por sua vez, sob o cutelo dos heróis. É preciso precipitar o encerramento deste ciclo de civilização. Ergamos um tempelo ao Deus-Automóvel, outro ao Deus-Aeroplano, outro ao Deus-Rádio. [...] Mais tarde, virá o herói, que a todos reduzirá, restaurando a supremacia do Homem. (108)

La ironía constante de Parque industrial queda expresada no sólo en las parodias de las costumbres de clases medias altas y aristocráticas, sino en las burlas de su lenguaje lleno de manierismos cultistas, incorporando palabras tomadas del inglés o francés, vocabulario de las clases pudientes, contrastado con el lenguaje de la prensa, y del callejero-cotidiano de los personajes populares (y del mismo narrador), transido de italianismos adaptados a la jerga (no

siempre traducibles, por su proveniencia dialectal). En cambio, en O Esperado hay una suerte de culto a la clase media en ascenso, que no es ni el proletariado inculto ni la aristocracia incapaz. Su narrador se burla también de los activistas de las vanguardias, en la figura de un periodista mordaz que dice: “Abaixo a língua de Camões! Berrava o Gavião, superiormente. Viva o calão da Favela!”. Aquí, el narrador aprovecha para unir *su* revolución a la artística, incluyendo la modernista: “Não suspeitava que todo o movimento chamado futurista, anti-cultural, era uma revolução em prol de uma cultura mais profunda”. Entonces, el periodista caricaturizado termina visto como un “*nouveau-riche* da literatura inaugural” (62), que poco después estigmatiza el carnaval como una mezcla anarquizante de un pueblo enfermo (68).

A la visión trágica pero esperanzada de Parque industrial, se opone una propuesta alegre y manipuladora de O Esperado. El contraste entre la agitadora Otávia y la prostituta Corina puede parangonarse al del comunista Mano con el atlético Marcos, que “[n]ão podia aceitar a vida de outra maneira: a festa da energia e da beleza” (75). Pero su alegría salvadora no sería ni la del carnaval popular, ni la de los *dancings*, sino “a alegria, harmonia dos Seres, saúde da alma, *regina lecticia*, ritmo eterno das forças perenes tranqüilas nas formas efêmeras [...]”. Es en boca de éste que aflora la propuesta fundamental, que pone en su lugar el problema de la propiedad, para el Salgado: “Não importa repartir, mas gerar a alegria, o pensamento é triste; só a ação é alegre. A criança é alegre porque está em ação de crescer; o adulto é triste porque está em função de pensar” (*ibíd.*). Es la abolición de la conciencia de necesidad, el pueblo no debe pensar, no debe autorrepresentarse, sino dejar ese espacio al líder, adulto y sabio, que velará por el bien de todos. Igualdad entre poder y ser, de la que habla Oyarzún, la figura paternal del héroe como exceso de poder y totalidad del control de la vida de la nación que se subsume en su persona. El fascismo como “la forma bruta de la dominación” (Oyarzún 43). Parque industrial, por el

contrario, apelaré al colectivo, a la organización, a la asunción de la vida de un pueblo en busca de su propia conciencia.

### **3.3 DE LA FEMINIDAD MODERNISTA A LA MILITANCIA PROLETARIA**

La Semana de Arte Moderno de 1922 evidencia un cambio en la valoración de la figura de la mujer en el Brasil intelectual. Desmarcándose del futurismo marinettiano, la nueva mujer representa la avanzada de la civilización moderna. La conciencia intencionada de este cambio como propuesta vanguardista, no la concibe como liberación femenina o mera aspiración, sino que la hace parte fundamental de los orígenes del grupo modernista, como presencia y acción de la mujer en la dinámica constitutiva del grupo. Como ya vimos, se puede definir una suerte de motivación genésica en la pintura de Anita Malfatti, en 1917. Luego, una presencia determinante de Tarsila do Amaral, inspiradora de las diversas etapas del conjunto<sup>139</sup> a lo largo de los años veinte. Y, finalmente, aunque casi nunca señalada como tal, una militancia activa y radical en Patrícia Galvão, a partir del treinta.

Como ya se dijo, Galvão, con su seudónimo modernista Pagu, participó en diversos eventos, influida por Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade, como modelo irreverente de la mujer modernista. Muy rápido esta figura de muñeca vanguardista tomaría otro rumbo, que en algún sentido no lo negaba, sino que lo resignificaba. En 1931, junto a de Andrade, Galvão

---

<sup>139</sup> A principios de los treinta, Tarsila también se radicaliza políticamente y va a visitar la Unión Soviética. Fue incluso encarcelada por un mes en São Paulo. Sorprendente e incisivo es que Galvão considerara que su politización fuera en contra de su mismo arte. “Como artista se coloca marginalmente en la camada social a la que pertenecía. Esto sin dejar nunca de ser singular, en su creación y en su esfuerzo” (En Campos, Pagu 203). Habría que agregar con Besse: “Nunca [Tarsila] directa o en público denunció los privilegios que ella y los miembros de su clase disfrutaban. Como tampoco participó en ninguna campaña radical en contra de la subordinación de la mujer”. (Freedom and Bondage 282)

ejerce un periodismo agresivo asumido como femenino, en cuanto expresión efectiva de todos los derechos que el mismo feminismo postulaba: participación política, independencia de pensamiento, arrojo en la crítica, posibilidad de decisión, asunción del trabajo en términos de igualdad, etc. La pareja publica O Homem do Povo, ese mismo año, revista panfletaria de corta duración, que incluye la columna “A Mulher do Povo”, firmada por Pagu, donde se encuentran los únicos atisbos previos con los cuales avanzar hacia la radical presencia de la mujer en Parque industrial.<sup>140</sup>

Galvão no se consideraba una feminista, si entendemos esto como una gregarización combativa de las mujeres en el cuerpo social, ni mucho menos si se piensa el contexto de las aspiraciones de dichos grupos en ese momento. Por el contrario, para la escritora (y en la novela), la caracterización de lo femenino lo potenciaba como sujeto de cambios estructurales y no autónomos, de allí que la mujer cobra relevancia en la medida de su asunción revolucionaria. La autora y su obra se opondrán, entonces, a esas mujeres que organizadas, defendían un estado de derecho que las favorecía.

El foco principal de su columna es la crítica al grupo feminista brasileño, apenas en ciernes. Su crítica de que este movimiento no cruzaba la situación de la mujer con los problemas de clase es pertinente y acertada, y que la no tener una percepción de la política global (como tampoco, de los logros de la mujer en el mundo soviético de los veinte) no alcanzaban perspectivas de lucha más apropiados a la situación brasileña real. Criticaba su programa como un gesto reformista más, que respondía a la adaptación de las clases altas a las nuevas circunstancias económicas impuestas por la industrialización, y a una valoración de los cambios

---

<sup>140</sup> Para de Campos, esta publicación fue el documento de la “fase mais sectarian de Oswald e Pagu, numa primeira postura de adesão quase que incondicional as ‘verdades’ partidárias e ao proselitismo do PC”. (“Notícia impopular” 10)

que las llevaba a colocarse, como afirma Besse, “en oposición a áquellas que forman la vasta mayoría de las mujeres brasileñas” (Freedom and Bondage 7), en altísimo porcentaje analfabetas.<sup>141</sup> De manera evidente, se profundizaba la marginalidad de la mujer del pueblo, doblemente subyugada, frente a los hombres en general y frente a las mismas mujeres de clase medias-altas. Así, una representante de las feministas en la novela, entre comentarios de peinados y modas referidos a París, se ufana de los logros laborales del grupo y de la conquista del voto de la mujer, responde a la pregunta por la situación de las obreras diciendo: “Ésas son analfabetas. Excluidas por naturaleza” (89).

Ya en “Maltus Alem” (Más allá de Malthus), su primer artículo en “A Mulher do Povo”, del 27 de marzo de 1931, Galvão arremete contra el elitescio movimiento de “vanguardistas e feministas”, definido como de élite, que alcanzaría un año más tarde el logro pírrico del sufragio,<sup>142</sup> diciendo que ellas estaban “a favor da libertade sexual, da maternidade consciente, do direito do voto para ‘mulheres cultas’, achando que a orientação do velho Malthus resolve todos os problemas do mundo” (18).<sup>143</sup> A su lado, en otro artículo seguramente de ella (pero sin firma) “Mulher Mulher”, encontramos una definición que se ajusta a su propia receta de feminidad proletaria y combatiente: “Estamos na pre-época da mulher proletaria e instruida, esplendida de formas. Mulher do trabalho, mas bem alimentada. Esportiva, sim, mas sem um regimen casativo e obrigatorio, Mulher sadia, sem vislumbre de masculinidade”. Distinguiéndose de la falsedad femenina de las clases altas y de la “masculinidad” de las feministas: “Si a mulher

---

<sup>141</sup> Las conclusiones de Besse son aún más radicales: “No sólo estas mujeres asumen los roles típicamente ‘femeninos’, sino que establecen y llevan adelante un gran número de organizaciones sociales y de caridad, que ayudan a legitimar divisiones de clase. Cuando el descontento de las mujeres no podía ser frenado, era reprimido. Para la mayoría de las mujeres, el precio de su no conformidad era la pobreza, el ostracismo social e, incluso, el confinamiento en una institución”. (Freedom and Bondage 329)

<sup>142</sup> Una posición similar la tiene la poeta vanguardista peruana Magda Portal, esos mismos días de 1931. Aprista radical, escribe artículos en las revistas vanguardistas continentales (como Repertorio Americano y Amauta), criticando el movimiento feminista peruano, que también pretendían el voto femenino, pero no de las obreras.

<sup>143</sup> Usamos la numeración de páginas de la edición facsimilar y no la de la propia revista.

em vez das noites de dancings e dos dias de torrada, tomasse uma alimentação esplendida, um esporte dosado, um trabalho sadio e uma educação inteligente, longe de se masculinizar nem de crear um typo rachitico, seria a verdadeira mulher. Bem mulher e bem forte. Só” (18).

Una fuerte mordacidad hacia el rol de la religión y la iglesia, que está sorprendentemente diluido en la novela,<sup>144</sup> aparece en el artículo titulado “Liga de trompas catholicas”, del 4 de abril. En este texto surge el motivo sí repetido en Parque industrial de la doble moralidad de la clase alta, sus secretas reuniones y escondidos placeres, así como su control de la prensa: “E as senhoras catholicas se succedem num espouncar de normalistas e estudantas hipocritas, cheias de vergonha e bons modos –escolhendo companhia decente para se jogar sem nenhum controle ou conhecimento, nas garçonnières clandestinas porque não têm divulgação jornalística” (42). La *garçonnière*, la presencia de la prensa lacaya y la crítica al concepto de decencia, motivos repetidos en la novela que son retomadas en otro artículo que se refiere a las jóvenes normalistas. Con un título de doble sentido, su último artículo, “Normalinhas”, del 13 de abril, describe su propia experiencia personal en la institución educativa, como revolucionaria entre las jóvenes del instituto, que recuerda la novela y la autobiografía:

Eu, que sempre tive a reprovação dellas todas; eu, que não mentia, com as minhas attitudes, com as minhas palavras, e com a minha convicção; eu que era uma revoucionária constante no meio dellas, eu que as abborrecia e as abandonava voluntariamente ennojada da sua hipocrisia, as via muitissimas vezes protestar com violência contra uma verdade, as via também com o rosto enfiado na boisa escolar e pernas reconhecíveis e trêmulas, subirem a baratas impássiveis para uma garçonnière vulgar. (87)

---

<sup>144</sup> No obstante, hay apenas referencias indirectas: el no bautizo de los niños del líder sindical Alexandre y la negación al matrimonio de Otávia, siendo al final cuando realmente ironiza el distanciamiento de la iglesia de los sectores más necesitados, cuando Corina con hambre ve los ex-votos, mientras bromea con la “prostitución” de María Magdalena.

Allí mismo, define la alternativa de un compromiso feminista revolucionario, que sería completado en la doble dirección insinuada en la novela, donde Eleonora representa la aspiración de permeabilidad social a costa de su decadencia moral e intelectual, mientras Otávia o Matilde, como la misma Galvão, son la posibilidad de una mujer revolucionaria en Brasil:

Si Vocês, em vez dos livros deturpados que lêem, e dos beijos sífilíticos de meninotes desclassificados, voltassem um pouco os olhos para a avalanche revolucionária que se forma em todo o mundo e estudassem, mas estudassem de fato, para compreender o que se passa no momento, poderiam, com uma convicção de verdadeiras proletárias, que não querem ser, passar uma rasteira nas velharias enferrujadas que resistem e ficar na frente de uma mentalidade actual como authenticas pioneiras do tempo novo. (87)



Figura 1. *Pagu*, finales de los años veinte

En estas líneas puede verificarse el rápido paso de esa Pagu del modernismo de 1928, de las fotos con pieles y mirada de *femme fatal*,<sup>145</sup> a la Patrícia Galvão militante que sufriría persecuciones y encarcelamientos, de las que también quedan fotos que muestran las huellas de la tortura y los estragos de la depresión, en los intensos años treinta. La escritora intentará, en su vida y en su obra, mantener las conquistas que ella misma encarnaba, como artista e intelectual femenino, en el vértigo de un ámbito adverso, cuya praxis la expondría reiteradas veces a un sufrimiento literal. Desde este punto de vista, es difícil verla como una simple representante de la “nueva mujer brasileña de la época modernista”, como hace Bloch (188). Si ella representó algo, fue la vanguardia femenina dentro de esa misma vanguardia, apuntando las señales más radicales de las propuestas políticas de entonces. Esta radicalidad, al mismo tiempo, la aisló del feminismo de las clases opulentas (que era el único todavía) y enrareció su relación con los grupos de izquierda organizados alrededor del Partido Comunista Brasileño. Cuán difícil sería exigir que estos, como en la jerarquía misma de la Unión Soviética y la de los partidos comunistas latinoamericanos, al menos desde principios de los treinta, pudieran entender el caudal rebelde que esto significaba (como sí lo entenderá el feminismo posterior a los sesenta). Tenemos la percepción de que, más bien, se tomó el camino de una ética no sólo militar, sino además puritana, profundamente machista, que rechazaba las inquietudes propias surgidas de las luchas femeninas en el capitalismo. En sus memorias –no escritas para ser publicadas, lo que le da un tono de veracidad confesional de otro orden que la autobiografía “literaria”–, queda en evidencia

---

<sup>145</sup> Besse la describe en esos años: “Pero Patrícia exhibía su desdén por los cánones tradicionales del buen comportamiento, adoptando la más moderna y extravagante de las modas. Vestía las más cortas faldas, bajos y audaces escotes, blusas transparentes, pestañas postizas, pintura de ojos de negro profundo, y pintura de labios roja. Dejaba su pelo rizado fuera de control y llevaba llamativas bolsas peludas que imitaban piel de cachorro de perro. Más chocante todavía era que fumaba en público, lo que había sido tradicionalmente una prerrogativa sólo de los hombres. Aún peor, el desparpajo de su coquetería con estudiantes de la escuela de leyes y sus respuestas francas y desinhibidas a sus juegos eran consideradas como un comportamiento escandalosamente agresivo para una mujer. La indiscriminada atención de Patrícia a la moda y a los estilos del ‘jazz age’ era una clara señal inicial de desafío, la cual (tanto como escandalizaba, seguramente, también era temida) se profundizaría mucho más profundo en su vida” (“Pagu: Patrícia Galvão-Rebel” 107). Reproducción de fotos autorizadas y tomadas de [www.pagu.com.br](http://www.pagu.com.br)

cómo el partido manipuló una idea dogmatizada de la mujer liberada (e intelectual) y, con ella en particular, ejerció una venganza de clase (por su origen pequeño burgués), que la llevó a los límites de la humillación sexual y de la destrucción. Su sexualidad, ante los ojos del partido, ya estaba estragada por los devaneos decadentes de la vanguardia, así que podía ser utilizada, y casi prostituida, para los fines no siempre claros de la organización.



Figura 2. Patrícia Galvão a su salida de la cárcel, 1940

El modernismo militante de Galvão no era resultado de una mera oposición a la revolución del 30, sino una asunción revolucionaria producto de su encuentro con Prestes y de un autorreconocimiento de su sensibilidad social y de sus inquietudes marxistas. El Partido Comunista Brasileño, en ese momento, era casi la única fuerza real de oposición al proyecto de Vargas. Sin embargo, si nos apoyamos en su autobiografía, podemos agregar que su motivación principal, era una defensa sincera de las aspiraciones de las clases marginales brasileñas, con cierto énfasis en la situación de los niños y las mujeres, y una potencialización del malestar de esos grupos, en función, no al reformismo populista, sino a su despertar internacionalista obrero.

En esta dirección, durante sus viajes por el mundo, algo posteriores a la publicación de su novela, Galvão llegará a un concepto más complejo de sus inquietudes sociales, desilusionándose de la situación social rusa, al confrontar como epifanía la figura de una niña mendiga, lo que no puede comprenderse sino como el inicio de enfrentamiento con el partido. No obstante, permanece vinculada a él todavía unos años, envuelta en las luchas del Partido Comunista en Francia, y luego deportada a Brasil, donde muy pronto fue de nuevo encarcelada.

Estas tensiones entre militancia y género que vive la autora, cruzan también la novela, como temática y como intención. El personaje femenino es, de manera diversa y constante, expuesto a relaciones amorosas. A la liberación sexual de una Otávia, por ejemplo, se contraponen la falsa liberación escondida de las clases altas. Pareciera, quizás, que la autora atendiera a una apertura del comportamiento sexual, pero de contenido político. De allí que su posición en la novela es siempre crítica a la instrumentalización de la pobreza como placer de una sexualidad también hegemónica, que se expresa no solamente sobre la mujer, ejemplificado en el drama de Corina prostituida, sino también en sus expresiones homosexuales, como la de un Pepe violado por un grupo de jóvenes de clase alta, o de Matilde llevada por Eleonora a la relación homosexual. De allí que pueda decirse que Galvão no fustiga y critica la sexualidad en sí, sino las fuerzas de dominación que la condicionan como parte de la explotación social.

En la trama, es evidente una constante preocupación sobre la maternidad, en particular, en cuanto revela una crisis en las relaciones filiales de los estratos pobres, que tiene que ver directamente con la situación social (de allí el comentario irónico a Malthus en sus artículos). El tópico de una maternidad frustrada es presentado a menudo en la narración: la madre que es maltratada durante su concepción, luego casi obligada a abortar por ser madre soltera, ya segregada por su ubicación en “las casas de parir” (diferencia nominal con las *maternidades*),

expuesta a que sus hijos sean cambiados, robados o confundidos, sin poder educarlos por estar siempre separados de ellas, obligadas al trabajo excesivo. La conclusión irónica es también una queja malthuseana: “¡La gente pobre no debería tener hijos!”, ratificada una vez más como la negación de todos los derechos: “La gente pobre no puede *ni siquiera* ser madre” (94, énf. nuestro), como más adelante dirá que “¡El obrero ni siquiera puede tener sexo!” (67).

Galvão expresa una conciencia de la subordinación femenina en las luchas obreras, pero en la misma referencia a Rosa de Luxemburgo (incluso título de uno de sus capítulos) permite intuir la voluntad de una participación que no limita su capacidad de agencia. Sin embargo, no menosprecia un sentido didascálico que busca articular luchas conjuntas femeninas y unívocas de clase, lo que copa el capítulo “Habitación colectiva”, donde las mujeres discuten el rol que deben cumplir ante la huelga de sus compañeros de trabajo. Pero la novela no profundiza esta relación dentro de los movimientos sociales constituidos, a favor de una visión favorable, colaboradora y optimista, en efecto panfletaria, del rol de la mujer entre ellos. Otávia arenga a las obreras a participar, conformándose como apoyo y sustento de los partícipes de la huelga, logrando que no se traicionen los cometidos gremiales por miedos individuales.

Para valorar la voz “femenina” de Galvão, se puede comparar con la de otras escritoras relevantes de esa misma época, como Teresa de la Parra y María Luisa Bombal, con las que conforma una suerte de irrupción novedosa de voces femeninas en la narrativa latinoamericana.<sup>146</sup> Sin embargo, desde el punto de vista político, Galvão difiere radicalmente de ambas. De la Parra había editado, poco antes, su última novela, Memorias de Mamá Blanca

---

<sup>146</sup> Otra contemporánea exacta de Galvão es Rachel de Queiroz, quien nació en Fortaleza el mismo año de 1910, y comienza su producción literaria en 1930, con O Quinze, con la que es reconocida e incorporada a las letras brasileñas. Si bien ésta se desenvuelve en un ámbito rural, luego aparecen João Miguel, en 1932, y Caminho de Pedras, en 1937, relativas incluso a su experiencia militante. Posteriormente, publica nuevas novelas, cuentos, crónicas y literatura infantil. A diferencia de Galvão, Queiroz, pareciera dar prioridad a un punto de vista oblicuo de lo femenino, la narradora que ubicada en lo masculino habla de lo femenino.

(1929), después de Ifigenia (1924), mientras que, un poco más tarde, Bombal publicaría su primera *nouvelle*, La última niebla (1935). En ambas, la literatura sirve como fortalecimiento y descubrimiento de otra interioridad que la masculina hegemónica, la creación de una subjetividad distinta que reta las condicionantes externas, aunque ambas permanezcan en el plano de las soluciones individuales. Interioridad, entonces, que pasa por la afirmación y rebelión de un sujeto femenino como agente de su imaginario y de su percepción sexual, localizada fuera de la complementariedad de los sexos.<sup>147</sup>

En Memorias de Mamá Blanca hay una individualidad que se asume y postula como oligárquica, rompiendo y negando su presente, es decir, borrando sus vínculos con el conjunto nacional. La ubicación de la trama a mediados del siglo XIX (la infancia del personaje), contada desde los años veinte del siglo siguiente (momento de su escritura), se propone una alegoría del cambio de la economía rural a la urbana moderna, desde el punto de vista de las clases propietarias, ya consumada su crisis. En realidad, es un esfuerzo más de borramiento que de inscripción de la historia, viéndose el cambio como aberración, en una naturalización (pre-historia) de las relaciones que la constituyen. Los vínculos laborales (incluso, raciales) son planteados de forma que es impensable la mera postulación de algún tipo de rebelión, de crítica, de oposición. En esto, Las memorias de Mamá Blanca no podría diferir más de Parque industrial, que propone un futuro basado en la organización de la resistencia social de los trabajadores, como forja de un nuevo marco de derecho. Así, el empleado campesino Vicente Cochocho, como el resto de sus pares en la hacienda infantil de la narradora, no recibe siquiera

---

<sup>147</sup> Aunque esto sería más evidentemente claro en Ifigenia, analizamos brevemente Las memorias de Mamá Blanca, por ser la obra más cercana cronológicamente a Parque industrial. No obstante, podemos decir que la primera se desarrolla en forma entre carta y diario de María Eugenia Alonso, una “señorita” caraqueña de la alta sociedad que intenta rebelarse a las normas y educación de su clase, bajo el impulso de su experiencia parisina. Si bien, no lo logra en la trama, la relación metaficcional lo hace como significación en la Venezuela de los años veinte, definiendo un nuevo rol de la mujer de su clase, jugando un rol en la modernidad que apenas se asomaba.

agradecimiento por su trabajo, pues más que la tierra o el ganado a los que es asimilado, está dispuesto a la explotación natural por sus dominadores, hispánicamente ajenos al trabajo. La no valoración del esfuerzo laboral tiene su más prístina escena en el capítulo del trapiche, donde se describe la creación espontánea del papelón “como cosa de la naturaleza [...] mucha paciencia, conversación y nada más” (95). La conciencia de fracaso está ya en la metáfora de unas *memorias* dejadas en manos de un tercero, quien las corrige y publica, sin lazos familiares con la productora del texto, una cancelación del legado patriarcal que se refuerza como derrota ante la burguesía del progreso y del cemento, que se instala en el campo y reina en la ciudad. La familia de Mamá Blanca se traslada a Caracas, va hacia la pobreza aunque no hacia el trabajo, sorprendida por el sentimiento de injusticia y error, y sin la más mínima conciencia de hybris. El recuerdo narrador y narrado también es éticamente inamovible, es el de un orden que fuera constituido para ser eterno, pero que ya es, para siempre, pasado.

El caso de Bombal es distinto, aunque, como de la Parra, se expresa en el tono de individualidad de los grupos propietarios de principios de siglo, con actitud nostálgica de algo ya no recuperable, que expresa la ilusión perdida de reconstituirse en proyecto nacional. En La última niebla, la protagonista llevará su insatisfacción matrimonial (la irrealización del matrimonio como realización de la estructura social) a una exacerbación de la libido que no permite, ni a ella ni al lector, confirmar la veracidad ni la trascendencia de su experiencia rebelde e infiel, afirmación de su disposición a un cambio que, en definitiva, no emprende. No obstante, en la doble concreción de su misma realidad-fantasia, queda como actuante pasiva (en la decisión sexual) y sólo activa en la búsqueda infructuosa de un nuevo encuentro. La diferencia con la sexualidad femenina de Parque industrial queda en evidencia al compararla con Otavía, quien, negándose al matrimonio, quiere leer en el deseo de su cuerpo al hombre que será su

compañero definitivo. Sin embargo, ella ha estado ligada a dos fracasados y traidores de sus respectivas clases: Pepe que se transforma en informante de la policía, ante quien no vuelve a ceder, y Alfredo, el gran burgués proletarizado, a quien abandonaría “de ser él un traidor” (132), lo que no llega a saberse con certeza. De hecho, la propia percepción inicial que tiene de Alfredo sobrepasa la pureza y totalidad de su compromiso político, para darle un rango individual, sentimental: “Sus desvíos, en fin, son naturales e insignificantes. Él no representa para ella sólo un compañero de ideal social y de luchas” (131). Sin embargo, paso seguido y quizás muy violentamente, logra distinguirlos (siempre en apariencia, pues allí se detiene la trama) como dos aspectos irreconciliables, y así, al separarse de él, queda abierta a la posibilidad de una realización amorosa que restablezca la relación armoniosa con su clase y su posición política. En cambio, la protagonista de La última niebla no parece poder ya conciliar ilusión alguna, y termina en la “inmovilidad definitiva” (95) con que concluye la obra.

La relación entre novela y género en estas dos autoras (de la Parra y Bombal) no está en conflicto, sino que se articula en la territorialización de aspectos propios de una voz femenina dentro del ámbito de la literatura hegemónica, por medio de una elaboración estética cuidadosa y refinada, que puede parangonarse con las mejores voces “masculinas” (si es que tal distinción tiene sentido) de su momento en todo el continente. Pero sus logros no trascienden sus propios límites sociales, ni tienen posibilidad de articularse (u oponerse) a los nuevos proyectos nacionales. De allí, que sean voces que radicalizan la voz de sus narradoras en primera persona y representadas, con muy poco distanciamiento del autor implícito, en contraste con la tercera persona no representada, con pretensiones de objetividad, que priva en Parque industrial.

Desde el punto de vista de la función novelesca, Otavía está más cerca de la Nila Cálice de Cubagua (no obstante ser un autor masculino, personaje que analizaremos en el siguiente

capítulo), que de las intenciones memoriosas y reaccionarias del Mamá Blanca, o de la frustración de la protagonista de La última niebla. En efecto, los cometidos propuestos en la trama, de Otávia o Nila, parecen inabarcables para los sujetos masculinos de las dos obras. Galvão enfoca el problema social no como de una relación entre hombres y mujeres, sino como relaciones asimétricas, de subalternidades superpuestas, que hacen del hombre opresor, por encima de hombre, opresor, y de la mujer oprimida sin conciencia de clase (ni de género), cómplice de la opresión que ella misma y las otras sufren (como vimos con las “violadas” de El tungsteno). Nila y Otávia postergan el amor, para cuando su realización social sea posible. Más allá de una dialéctica del amo y del esclavo de los sexos, de la cual parecen no librarse Bombal ni de la Parra, en Parque industrial –como en Cubagua y El tungsteno la problemática se desplaza del sujeto que lo padece a los factores que producen esos padecimientos: historia y (neo)colonialidad, desequilibrios de las fuerzas laborales, lógica de los sistemas sociales, etc. De allí que difieran por igual de la represión que es impuesta desde fuera (la naturalización de las diferencias de clases en Memorias o los límites matrimoniales de La última niebla, incluso, las cercas de Santos Luzardo, en Doña Bárbara), como mecanismo transitorio, y se dirijan al cuestionamiento de las bases del comportamiento problemático. Ante represión, Galvão apunta concientización; ante reforma, Núñez propone negación. En el momento en que uno de los personajes anónimos de Parque industrial se queja de la ostentación de los propietarios, y alguien le pregunta si la acción correcta debiera ser quitarle el carro al explotador, la respuesta, obvia en una obra como ésta, es que la solución no es individual sino colectiva. Es decir, no la represión de las asimetrías, sino su cancelación. La obra pone en evidencia la incapacidad o no disposición del Estado capitalista para castigar o detener el atropello sexual, cuando éste es infringido por los sectores dominantes, cuando no propiciado como ejercicio mismo del poder, y también señala la

identificación de este Estado con el irrespeto a la propiedad, trabajo, derechos, que por igual sufren los sectores subalternos.

En este sentido, ubicada una problemática de la mujer en el contexto de comprensión de fuerzas sociales e históricas mayores, la categorización como literatura femenina se desdibuja para mapearse en una dirección distinta, donde la escritura vanguardista obrera y panfletaria de Galvão está más cerca de la propuesta anarquista y feminista de una Luisa Capetillo (1876-1922), o de una atípica novela de la revolución mexicana como Cartucho, de Nellie Campobello.<sup>148</sup> Esta conjunción, entonces, propone un deliberado cuestionamiento de la literatura y de la masculinidad, en la falsedad de su mimesis con los referenciales masculinos (de nuevo, ideas de Ramos), y en códigos no siempre acordes con el instrumento subalternizado, que produce situaciones no del todo decodificables desde su factura estética o retórica. En realidad, es un cuestionamiento al mecanismo de poder que implica lo letrado, en los términos de Ángel Rama, pero que atiende a su refuncionalización panfletaria, sin trauma, discordante, atrevida.

Si bien el Partido Comunista Brasileño era, quizás, el único que se enfrentara de manera organizada al falseamiento de la esperanza de los grupos marginales (como sucede por igual en la Alemania y en la Italia fascista) –y lo confirma el rechazo de Prestes a la colaboración con *os tenentes* y la revolución de Vargas–, la esperanza de Galvão de lograr una articulación distinta en y ante el partido funciona como una abstracción del mecanismo que hace del abuso sexual, hacia dentro del movimiento obrero organizado, un equivalente de toda otra explotación, y por tanto un

---

<sup>148</sup> Decimos novela, pero en realidad es un extraordinario conjunto de textos cortos, aparecidos en 1931, que se relacionan todos con las luchas villistas en el norte de México. Su misma condición fragmentaria, las acumulación de personajes populares, la visión femenina (desde un punto de vista infantil, que recoge voces diversas que recuerdan y cuentan), un lenguaje que podríamos llamar de surrealismo popular, hacen que esta obra esté en diálogo evidente con las aquí discutidas. Igualmente, rescatando una visión positiva y crítica al mismo tiempo del villismo, pone en tensión tanto el cuestionamiento opositor de la Revolución mexicana, como el proyecto nacional que ya se planteaba en la monumentalización del proceso revolucionario en su reformulación burocrática, ya definitiva, luego de las guerras cristeras, que conducen al populismo de Lázaro Cárdenas.

impedimento a la realización misma de las potencialidades políticas del mismo partido. No es despreciable que en boca del personaje inspirado en un líder sindicalista obrero que murió en los brazos de Galvão, en una huelga de Santos poco antes de su escritura, Alexandre rechace en la novela por igual a los partidos burgueses, reformadores y populistas, pero también el liderazgo de Prestes, a favor de una revolución hecha directamente por los trabajadores.

En contraste con Bombal, en la cual la sexualidad queda como una expansión de la conciencia individual, que tiene casi un sentido alucinado –la realidad en el tono velado de la niebla, deshecha y evanescente–, y en de la Parra, la libido reprimida que potencia el recuerdo y el autorreconocimiento en un acto de autoexclusión de la sociedad en cambio, en Galvão, el rol de lo femenino puede ser caída o ascenso, dependiendo de la ubicación social. El problema de género, y específicamente el manejo de la sexualidad, no es más que parte de las dinámicas que reducen la “promesa de las niñas pobres” (en el capítulo “Opio de color”, por ejemplo) a su propia ineficiencia, en servicio del placer de las capas hegemónicas (y no sólo sexual). Si esta ilusión es posible en la perspectiva del hombre rico que se enamora de la mujer pobre, caso ejemplificado con Alfredo Rocha, esta misma posibilidad se ve desmontada en la destrucción final del personaje, una vez desdoblado en proletario y luego expulsado del conjunto obrero. Por otro lado, el drama de Corina, abandonada con su hijo deforme, su prostitución, su prisión y su decadencia final, es el recorrido radicalizado de la pobreza como metáfora de las relaciones de fuerzas laborales, que anulan toda conciliación posible entre marginalidad y sociedad capitalista. Entre ambos se da la propuesta aparente del texto de Galvão, pues el enfrentamiento deja también la posibilidad de una concientización de las otras clases en un cometido común. Entonces, paradójicamente, los grupos sociales son inamovibles, aunque no terminen siendo impenetrables. La pareja de Eleonora y Alfredo lo ejemplifica en su no funcionamiento. Ella

sube de clase, cayendo en los valores de la clase opresora, mientras que él, condicionado de nacimiento, intenta liberarse de ellos. Esta torsión de los dos destinos en direcciones opuestas, no obstante la reticencia obrera de aceptar al exburgués entre sus filas, parece resumir una percepción heterodoxa, si bien fuertemente marcada por su activismo comunista y militante. Las opciones individuales son todas posibles, pero el marco general es el de una reestructuración nacional radical que satisficiera las esperanzas de los grupos marginales, las cuales, la revolución del octubre brasileño, la de Getúlio Vargas, no estaba dando cuenta.

#### 4.0 CUBAGUA: IMPLOSIÓN DE LOS ORÍGENES Y EL FÓRCEPS OXIDADO DE LA HISTORIA

*Quisieron hacer una ciudad de piedra  
y apenas levantaron unas ruinas.*

Cubagua

*Es la iniciación de una lucha  
que no ha terminado aún, que no puede terminar.*

Cubagua

Si consideramos la posición clave que tiene Cubagua en el desarrollo de la literatura venezolana, y, ciertamente, los aspectos premonitores de su escritura en la literatura continental, no deja de sorprender el que haya sido una novela más conocida que leída, más leída que estudiada. Su autor fue visto en su momento más como historiador que como novelista. No obstante Cubagua recibió una mayoritaria bienvenida en el ámbito literario del país, su recepción no pasó de reseñas periodísticas, hasta cuarenta años más tarde. Su “prosa preciosa y poética, pero castigada” –como la llamó Uslar Pietro (Letras y hombres 147)–, su dificultad, su posición entre modernista y vanguardista, quizás, fue la excusa más evidente de su exclusión, no obstante sus varias ediciones, incluso en editoriales de relevancia. Más bien, habría que sopesar hasta qué punto fue la carga de negación que hay en ella, negación de las fuerzas reordenadoras de la nación tanto de la dictadura como de la oposición, que se organizarán en el proyecto populista ya puesto en acción (es decir, como síntesis de ambas), la que la llevó a la sombra de la crítica literaria (al menos hasta los setenta). La historiografía literaria, entonces, no habría dado cuenta de una obra que realizaba una síntesis distinta de la herencia cultural y escrituraria, de una

manera contaminada y compleja, y ejercería sobre ella, en el plano de la producción simbólica, un borramiento similar al que la nación haría sobre las aspiraciones de las mayorías. Es de esta negación, de esta implosión de la nación como proyecto, de lo que vamos a hablar en este capítulo.

#### 4.1 VANGUARDIA Y SITUACIÓN SOCIAL EN VENEZUELA

La pobreza de la Venezuela del siglo XIX, producto de las dos grandes guerras (la independentista y la federal –1859-64–) y las revueltas de los numerosos caudillos vinculados a la explotación latifundista<sup>149</sup> que causaban profundos estragos sociales, no impidió que el país compartiera, con cierto retraso, las inquietudes estéticas finiseculares que circulaban en el resto del continente, los aires de modernización en lo cultural que, al lado de las generalizadas promesas de progreso y paz, tampoco fueron nunca totalmente alcanzados.

Al llegar el nuevo siglo, se cierra un largo ciclo de guerras civiles –más luchas por el poder que diferencias ideológicas– con las dictaduras de Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez.<sup>150</sup> Ambos eran terratenientes cafetaleros andinos que habían llegado juntos a Caracas,

---

<sup>149</sup> “Para 1810 el cacao constituía la riqueza fundamental de Venezuela, y había sido el principal producto de exportación desde los primeros tiempos de la Colonia, se llegó a usar incluso como moneda. [...] El ganado –como antes el cacao– comenzó a imponer caudillos a lo Páez, Monagas, Joaquín Crespo, propietarios de la más ingente riqueza pecuaria. Para 1869, mientras la exportación de cacao alcanzaba a sólo 2 millones de bolívares, la de ganado vacuno y cueros de res llegaba a 7 [...]. Para 1897, Venezuela exporta café por sesenta y dos millones de bolívares, por sólo seis en cacao. La producción ganadera manifestaba igualmente su decadencia, en la misma forma que la del añil y el algodón. [...] Era el aprovechamiento de los suelos altos. El café andino se ha hecho factor determinante de la economía y –coincidentalmente– en ese momento Los Andes insurgen y se adueñan de la Casa Amarilla”. (Gallegos Ortiz 66-7)

<sup>150</sup> A finales de siglo, a diferencia de países como Argentina, Venezuela tenía una población escasa y sin una inmigración significativa. Según el censo de 1891, había una población de alrededor de 2.500.000 de habitantes, de la cual casi un 80% de era analfabeta y rural, y apenas cuatro ciudades sobrepasaban los 20.000 habitantes.

acompañados por una horda de jinetes campesinos, travestidos en generales de contienda. Desdoblados en políticos, representaban los intereses de los propietarios agrícolas, afectados por la caída de los precios internacionales y por su propia ineficiencia. Es decir, reunían el poder económico, militar y político. Sin embargo, sería la última vez que la conducción del país quedara en manos del grupo productor que mayor peso tenía para la economía nacional.

En 1908, Gómez suplanta sin violencias a su “compadre” Cipriano Castro, dando continuidad a una presencia andina en el poder que duraría casi medio siglo, con cuatro dictadores de proveniencia tachirenses. De las muchas diferencias que entre Castro y Gómez existían, como individuos y como gobernantes, destaca la posición nacionalista del primero, frente a la cómplice y benevolente con los centros económicos industriales, del segundo. Resumen de ello fue el enfrentamiento que escenifica (en términos literales) Castro con las potencias europeas,<sup>151</sup> cuando éstas amenazaron invadir el país para cobrar las deudas (muchas de ellas mal habidas) con los gobiernos anteriores y con el suyo propio. En cambio, Gómez va a entablar, desde su inicio en el poder, un fluido acuerdo con las compañías internacionales, primero inglesas y luego norteamericanas, principalmente, cuyos gobiernos apoyaron su ascenso y su largo mandato, dispuestos a controlar y explotar la riqueza que rápidamente cambió el destino del país, pero no su pobreza: el petróleo.<sup>152</sup>

En efecto, el siempre incompleto proceso de modernización del país, excusado por la drástica pobreza decimonónica, se vería ahora como algo injustificado dada la aparición inesperada del nuevo recurso (y de su lenta pero constante revalorización), cuya apropiación se

---

<sup>151</sup> La diferencia de actitud de Europa y los Estados Unidos con respecto a Venezuela era, entonces, superficialmente distinta, no obstante la política de patio trasero ya impuesta en el continente. Poco después de la disputa de Castro con las potencias europeas, se da un enfrentamiento similar con los Estados Unidos, el cual amenaza con invadir el país, por “un lago de asfalto” que tenía que ser “devuelto a los propietarios norteamericanos en 24 horas [...]”, como recomienda el embajador norteamericano a su gobierno. (Gallegos Ortiz 101)

<sup>152</sup> Las primeras concesiones las dio Castro, en 1907, pero las primeras verdaderamente inmensas se asignaron, sin embargo, en 1912, a lo que sería luego el grupo Shell.

convierte en cuestión estratégica para el desarrollo de los países industriales (como el oro de la América española lo había sido para la Revolución industrial) a partir de la I Guerra Mundial y, por tanto, será el más importante condicionante de las políticas internacionales hacia Venezuela. Así, se lleva a cabo un largo capítulo de negociaciones mutantes y evidentes con el poder de turno, en detrimento de los intereses nacionales colectivos.<sup>153</sup> Durante la dictadura de Gómez —la que Halperin Donghi califica como el *ideal-typus* de la dictadura latinoamericana de la primera posguerra (358)—,<sup>154</sup> se descubren los primeros pozos importantes de petróleo, en particular en 1922 (el famoso “reventón” del Los Barrosos 2, en el Zulia), y se entregan grandes concesiones de exploración y explotación que copan, no obstante lo desigual del acuerdo, el presupuesto nacional (con el que se paga la totalidad de las deudas internacionales, en un momento en que las demás economías latinoamericanas entran en plena crisis, revaluando la moneda). Ya hacia mediados de la década del veinte, el país se ha convertido en un monoprodutor, y a finales de la década, en el primer exportador de petróleo del mundo. El cambio, entonces, de país arruinado, agricultor y bastante tradicionalista, a uno minero hiperdependiente del petróleo y norteamericanizado, se da sobre la promesa democratizadora, también siempre incumplida, de distribuir equitativamente sus cada vez mayores ingresos. El sueño del petróleo, como riqueza al mismo tiempo conciliadora y traidora, que mueve las masas internas de la nación, dejando la

---

<sup>153</sup> Es conocido el famoso informe de Gumersindo Torres, de 1933, Ministro de Minas hasta ese momento, donde demuestra, con cifras de las mismas compañías petroleras extranjeras, que había sido más lo que éstas habían dejado de pagar por excepciones de derechos aduanales, que lo que habían pagado por el mismo petróleo como derechos de exploración y explotación. Es decir, hasta mediados de siglo, el petróleo venezolano había sido literalmente gratuito para las naciones industriales y, es más, los costos de extracción habían sido subsidiados por el Estado venezolano. Esta situación no deja de tener paralelos con la relación que se dio entre la apropiación colonial española y el desarrollo industrial europeo, como ya se dijo. Ya en abril de 1929, Humberto Tejera lo había denunciado en Amauta 22, en el artículo “La situación económica de Venezuela”, donde con datos estadísticos de la propia dictadura, advierte que “el regalo no puede ser mejor para las compañías, y de allí la solidaridad que manifiestan ellas y sus gobiernos con el presidente vitalicio de Venezuela”. (57)

<sup>154</sup> Y que se nos antoja calificar de “dictador de la tierra”, para diferenciarlo del “dictador populista”, posterior, que tiene ya su figuración inicial en Getúlio Vargas.

agricultura, se convierte en el romance fundacional que no se escribió en el XIX<sup>155</sup> (y que la tardía y “agrícola” Doña Bárbara no da cuenta, más allá de la opinión de Sommer), y que sigue pendiente en una Venezuela que sobre este mito ha aspirado, al mismo tiempo, su refundación y su modernidad.<sup>156</sup>

Más allá de la estigmatización del petróleo, como origen de todos los males nacionales, sus ingresos han disfrazado la ineficiencia de los capitales privados en ineficiencia del Estado a lo largo del siglo, cuando en realidad ha sido un fracaso compartido, pagado con la pobreza ya secular de las mayorías (como dice Bergquist, el petróleo hizo crecer la economía, no desarrollarla).<sup>157</sup> Así, el siglo se consolida no sobre una nueva clase social modernizada, sino sobre una mezcla que no borra las fuerzas económicas anteriores en favor de las nuevas (el tan reiterado pacto burguesía-oligarquías). En efecto, agotadas las escasas posibilidades de los latifundistas del XIX para generar algún grado de modernización que fuera significativo para el país, tanto económico como cultural, y necesitados de la protección y ayuda del Estado para subsistir, llegó el petróleo como *deus-ex-machina* a permitirle a Gómez auspiciar el surgimiento de una nueva economía y un nuevo Estado, no más eficiente que los anteriores, pero sí con muchísimos mayores recursos económicos, que financian la nueva burguesía importadora y le

---

<sup>155</sup> Esta idea del uso del petróleo como romance nacional, de conciliaciones o de enfrentamientos, hay que ponerla en relación a la ausencia de una narrativa novela del petróleo, que está en la base del estudio de Carrera: “Este libro versa sobre una novela que no existe. Y no hay en ello ninguna hipérbole. No se da en Venezuela una novelística del petróleo, como, por ejemplo, está presente en el ámbito hispanoamericano una novelística de la revolución mexicana, o siquiera con la condición irregular conque sí hay una novela venezolana de la dictadura gomecista”. (La novela del petróleo 1)

<sup>156</sup> Quizás se pudiera demostrar que si bien Gómez logra finalmente constituir lo que se considera el Estado moderno (unión física, fiscal, policial-militar), es en su oposición donde se encuentra el sentido de nación, pretendidamente única, y que queda expresado en la obra “venezolanista” de un Gallegos o del maestro Vicente Emilio Sojo. Si el proyecto de Gómez fue, en definitiva, elista y caudillesco, el de Gallegos y Sojo fue “nacionalista” y políticamente “populista”.

<sup>157</sup> Poco se ha escrito sobre los efectos devastadores de la naturaleza producidos por la explotación petrolera prácticamente sin control. Ya en 1928, el poeta marabino Ismael Urdaneta (quien había formado parte de la Legión Extranjera durante la I Guerra Mundial) escribió poemas antipetroleros, en los que criticaba la explotación neocolonial, el descalabro ecológico y urbano, y el deterioro social que se llevaba a cabo en Maracaibo.

permiten hacer realidad su pretensión de adherirse a las oligarquías anteriores. Para el momento de la gran depresión de los centros industriales, las exportaciones de café y cacao perderán para siempre su lugar en la balanza comercial venezolana. El escritor y economista Orlando Araujo resume la situación del siguiente modo:

La clave para comprender el proceso durante la primera mitad del siglo XX está en ver con claridad y no olvidar que aquellos problemas no se resolverían mediante la sustitución de una economía atrasada por otra avanzada, ni mediante el aporte de factores dinámicos internos, sino gracias a una adherencia capitalista externa que se superponía sobre las desajustadas aristas de una economía latifundista, artesanal y mercantil que ahora pasaba a un plano secundario, desde el punto de vista del producto, pero que se arrastraba cojeando y coexistiendo con la recién llegada. Aquella adherencia venía desde afuera, procedía de un mundo más avanzado y poderoso. Los ingenieros y los gerentes petroleros traían consigo la fascinación de los buscadores de oro y muy pronto darían al país una fisonomía y hasta una psicología de campamento minero. (Narrativa venezolana 162-3)

Para Gómez, el petróleo era un fruto de la tierra y su actitud campesina lo llevó a concebir la administración de los hidrocarburos con el criterio del latifundista que era: otorgaba a sus amigos, familiares y partidarios vastísimas concesiones y éstos las traspasaban luego a las compañías extranjeras (y que, como veremos, es la aspiración del protagonista de Cubagua):

El petróleo resuelve, asimismo, el problema de la burguesía intermediaria, que ahora es, casi con exclusividad, burguesía importadora de manufacturas para atender la demanda vertiginosa creada por el nuevo ingreso petrolero, esta vez concentrado en el gobierno, en los campamentos y en dos o tres grandes centros urbanos. El capitalismo interno se concentra en el comercio y en la banca, a la sombra protectora del status petrolero. [...] Aquella burguesía importadora va a obstaculizar la industrialización, pues para qué producir adentro lo que se puede comprar más barato y de mejor calidad en Europa y en los Estados Unidos, el

nuevo patrón. Al gobierno tampoco interesan, al menos no le interesan vitalmente, la tecnificación agrícola ni la industrialización, porque es un gobierno rentista que gasta su renta en obras públicas y en mantener el nuevo orden, el orden petrolero. (Narrativa venezolana 162-3)

Como señala Osorio, la presencia de monopolios norteamericanos en la vida socioeconómica del país, el evidente ascenso de capas medias y de una nueva burguesía comercial, como también el surgimiento de los primeros atisbos de organización proletaria<sup>158</sup> y sindical, alrededor principalmente de los obreros petroleros, pueden ser vistos como circunstancias equivalentes a las de la mayoría de los otros países del continente. No obstante, la presencia dictatorial de Gómez le dio una torsión peculiar a estos hechos, en particular, porque permitía que las nuevas condiciones internacionales fueran impuestas con control pleno del Estado (que había centralizado también la violencia al crear un ejército profesional). Así fue cómo las clases dominantes se rearticulaban de manera más fácil alrededor de la riqueza del Estado, a la vez que al capital externo, sin necesidad de propiciar cambios violentos, como sucedería en los otros países latinoamericanos, hacia finales de los veinte y principios de los treinta. Entonces, las esperanzas de los sectores bajos y medios (excluidos en gran parte de la repartición de la neorriqueza) se vieron contenidas en Venezuela hasta después de la muerte de Gómez, en diciembre de 1935, cuando se vivió un inmediato despertar político y público de las masas, con irrupción de manifestaciones y motines espontáneos, llevándose a cabo una primera

---

<sup>158</sup> Con algunos antecedentes relevantes, es durante los primeros años treinta cuando nacieron las organizaciones proletarias partidistas, en particular, el Partido Comunista, con su manifiesto político “Al pueblo trabajador”. Allí es evidente el deseo de resignificar “la revolución” en el sentido proletario internacionalista, develando los parecidos entre Gómez y los caudillos que se le oponían, así como la vulnerabilidad de la pequeña burguesía, dispuesta siempre a transarse con caudillos y propietarios. El tono era de emplazamiento, también caudillesco, del “ser o no cobardes”, y estar dispuestos a la lucha. Se preparaba la “sucesión” de Gómez, más que su derrota. Su programa y ofertas se basaron, casi literalmente, en las conquistas laborales y sociales de la Unión Soviética, de los años veinte, descritas en el capítulo segundo de este trabajo.

huelga general de trabajadores, conjunta y significativamente con una gran huelga petrolera, que recibió solidaridad nacional.<sup>159</sup>

En la historia de la literatura y las artes de la Venezuela contemporánea los antecedentes también se remontan a los primeros días del arribo al poder de Gómez, quien en apariencia era menos conflictivo y más liberal que su predecesor, el dionisiaco “Cabito”. En un clima de cierta esperanza demasiado prematura, surgieron los primeros vientos de renovación que trajo la revista La alborada (1909) –en la cual participó el joven Rómulo Gallegos–, a la par de las actividades de los pintores del Círculo de Bellas Artes (1912) –al cual va a pertenecer Armando Reverón, la mayor figura histórica de la plástica nacional–, trayendo un barniz de *realidad* al anquilosado y academizado gusto del arte venezolano. Si bien ambas experiencias durarán menos que el dictador, es a partir de ellas que se desarrollan las nuevas tendencias de los veinte, y sobre ellas se estructurará la nueva articulación intelectuales-Estado.<sup>160</sup>

Pero sólo será en la etapa central de dicho gobierno cuando comience a verificarse la transformación modernizadora que, en el ámbito intelectual y artístico, conduce a la *performance* cultural que ha sido vinculada y reconocida como partícipe plena del *espíritu* vanguardista internacional. Relacionada con la estabilidad forzada que alcanza el país durante estos años y con

---

<sup>159</sup> Interesante ver en Bergquist la descripción y magnitud de esta huelga (278 *et passim*), y cómo se relacionan el movimiento obrero, la herencia gomecista y la socialdemocracia reformista (equivalente a las tres aristas que destacamos en el ámbito narrativo, como se verá poco más adelante). Hablando en relación a la huelga de 1936 y la situación hasta mediados de los cuarenta, el autor dice: “La existencia de un poderoso movimiento obrero dirigido por marxistas en un sector vital como el del petróleo constituía una amenaza económica inmediata para el capital en los lugares de trabajo y un peligro potencial a largo plazo para la hegemonía política e ideológica del capital – particularmente el capital extranjero– sobre la sociedad venezolana. Enfrentados a este desafío doble, los capitalistas progresistas concibieron el proyecto de los reformadores liberales como un mal menor. Y con el tiempo aprendieron que las reformas de los liberales eran, hasta cierto punto, promisorias. Los liberales podían socavar la influencia de los marxistas en el movimiento obrero y las reformas quizás neutralizaran el sentimiento popular en contra de las compañías petroleras, compartido por muchos venezolanos de todas las clases sociales”. (292-3)

<sup>160</sup> Esta evolución pudiera estar simbolizada en el paso del positivismo de los intelectuales de un Gómez iletrado, la más destacada burocracia de la historia venezolana, al populismo de Gallegos, ya reconocido como pedagogo y autor de importancia internacional, con notorio apoyo de los intelectuales y artistas, así como de políticos “profesionales”.

la influencia que el crecimiento del ingreso petrolero tiene en la sociedad, si bien no se vio reflejado en los precarios niveles de educación y alfabetización –todavía los peores del continente–, se reflejaba ahí una élite ilustrada que podía estar al tanto del acontecer cultural y político internacional. A mediados de la década del veinte, es ya evidente un claro desprendimiento de la retórica y de los temas del modernismo, en libros como Áspero (1924), de Antonio Arráiz, y en los poemas en prosa de José Antonio Ramos Sucre, a la par de una presencia literaria y política del grupo Seremos, de Maracaibo (la principal zona petrolera), de 1925, y de la nueva revista Élite, en la capital.<sup>161</sup>

Significativamente, la discusión crítica ha intentado comprender la posibilidad de que se llevara a cabo el vanguardismo en Venezuela bajo el férreo control dictatorial, el que era no sólo social y político, sino también cultural, copando el campo intelectual con igual violencia. Quizás fuera esta circunstancia la que ha llevado a la mayoría de críticos a reducir a la revista válvula (sic), de 1928, el hito de la “nueva sensibilidad” en Venezuela. El mismo Osorio, no obstante definir sus antecedentes, lo hace fundamentalmente así (La formación de la vanguardia 153), tanto como Schwartz, en búsqueda de manifiestos. Lasarte, por su parte, interpone a lo largo de la década a un conjunto de escritores que define como postmodernistas con características propias. Pero es Miliani quien, al optar por una vinculación de vanguardias-política, y apartarse del fuerte acento literario que ha privado en la valoración vanguardista venezolana, define un período mucho más amplio que la apasionada brevedad de válvula, logrando evadir las categorizaciones autoasignadas de los propios activistas de las vanguardias:

Las vanguardias abren rendijas políticas al marxismo. Conducen la oposición contra la dictadura. Abarcan desde 1918 hasta la Segunda Guerra Mundial. Tienen su centro fundamental en las revistas Cultura Venezolana (1918-1932),

---

<sup>161</sup> Véanse los diversos trabajos de Osorio sobre la vanguardia en Venezuela.

Élite (1925) y válvula (1928). Generan una simbiosis estético-literaria que enfrenta las concepciones anacrónicas de ciertos académicos, la filosofía positivista y el criollismo. Reciben con euforia el futurismo de Marinetti, contra el cual arremete Jesús Semprum desde 1914. Practican la poética ultraísta divulgada por Guillermo de Torre. Se familiarizan con la estética cubista. Coexisten con el realismo leído en los narradores rusos, difundidos desde Madrid por la Colección Universal de Espasa Calpe. Testimonios autobiográficos coinciden en señalar como lecturas comunes: Saschka Yegulev de Andreiev, Gogol y más tarde Dostoiewski. Fueron los modelos de la nueva prosa. (Introducción a Las lanzas coloradas 17)

Al mismo tiempo, la historiografía latinoamericana ha señalado con cierta insistencia las relaciones entre esta *avanzada* literaria y la rebelión juvenil de la Semana del Estudiante, en febrero de 1928,<sup>162</sup> ciertamente por compartir muchos de sus actores principales, pero, quizás, en un mecanicismo cronológico que oculta una relación compleja y ambivalente. La rebelión “pacífica” de los jóvenes trajo como consecuencia la prisión de más de la mitad de los 320 estudiantes de la Universidad Central de Venezuela, entre ellos los líderes del futuro populismo venezolano, como Raúl Leoni, Jóvito Villalba y Rómulo Betancourt, como también la de algunos políticos y escritores comunistas como Pío Tamayo y Miguel Otero Silva. Difiriendo apenas en un mes de las revueltas estudiantiles, en enero había surgido la revista válvula, con la convocatoria de un grupo amplio de escritores y la publicación de un ya obligado manifiesto. Así, se concretaba como la única experiencia venezolana autodeterminada como vanguardista, en el momento en que estas manifestaciones de conjunto estaban en franca decadencia en el resto

---

<sup>162</sup> Si bien ha sido a menudo considerado que es el momento cuando cambia el paradigma opositor –hasta entonces caudillista y armado–, no se hace énfasis en que surgen todavía algunos intentos armados, con apoyo de internacionalistas marxistas latinoamericanos (véase referencias a esto y a Tamayo, en Aguado Freites 103 *passim*). Tanto es así, que para Araujo (Narrativa venezolana), fue la toma de Curazao, del año 1929 –en la que estaban involucrados Miguel Otero Silva, Simón Urbina y Gustavo Machado–, la que abrió un nuevo capítulo de oposición política en el país, precisamente por su corte marxista y antiimperialista.

del continente. De aquí que se haya llegado hasa pensar su constitución vanguardista, como hace Riobueno, al analizar las revistas de la época, concluyendo que por la heterogeneidad de sus miembros y contribuciones a la revista “más que un intento de discontinuidad y ruptura, la vanguardia [venezolana] busque una solución de continuidad en la que la tradición y el pasado se conviertan en elementos fundamentales de la innovación” (408).

Aunque para nosotros sí cumple una escasa función grupal, aun concientes de la sobrevaloración hecha sobre su presencia histórica como grupo, hay que recalcar que su lanzamiento despertó la discusión intelectual alrededor de la modernidad literaria, y enfrentaron la crítica de superficialidad que recibieron de escritores mayores, que dominaban el campo intelectual (en particular, cifrado en el enfrentamiento de Jesús Semprum y Uslar Pietri). Osorio concluye, parafraseando su mismo manifiesto: “En lo que respecta a la literatura nacional, puede decirse que la publicación de válvula abrió la espita y desencadenó la polémica de la contemporaneidad”. (La formación de la vanguardia 180). Sin embargo, estamos lejos de aceptar que este grupo-revista, tuviera conciencia política –una “íntima fusión” la llama Niemeyer (339)–, si con esto se intenta expresar contenidos sociales equivalentes. Es más, el manifiesto “Somos” da una idea bastante precaria del punto de vista político del grupo, sin duda debido a la presencia de Arturo Uslar Pietri, quien al parecer redactó el texto sin firmarlo. Su cercanía en fecha y tono con el artículo “La vanguardia, fenómeno cultural” –que el mismo escritor había publicado en la prensa nacional, en diciembre de 1927, como respuesta a las críticas que Vallejo venía haciendo a la retorización de las vanguardias–, permite entender el tono defensivo del sentido de grupo (que en realidad no existía, como puede verse en la variedad de sus participantes), que tiene el manifiesto. Era la defensa de una válvula ya vieja antes de nacer, con un vocabulario religioso de irreverencia religiosa, que sigue un ya caduco futurismo italiano

–“válvula es la espita de la máquina por donde escapará el gas de las explosiones del arte futuro” (“Somos”, en Schwartz 203)–, ratificando la posición política más que reformista, propiamente reaccionaria, que Uslar había desplegado en su artículo de 1927.<sup>163</sup> Como concluye Osorio, “la inicial afiliación a la vanguardia literaria de Uslar Pietri está lastrada por el espíritu conservador y decadente que se evidencia en su admiración por los aspectos más reaccionarios del Futurismo” (Futurismo y la vanguardia 36). Mantener la visión puesta en válvula, hace entonces que, precisamente, sea Uslar Pietri “el solitario campeón de la vanguardia” (Aguado Freites 99). Pero, resulta de cualquier modo interesante pensar que Vallejo pudiera ser el interlocutor oculto del manifiesto venezolano, pero por negación.

Por otra parte, parece errado entender la excesiva brevedad de válvula como consecuencia del declive de las vanguardias continentales –pues eran las diferencias políticas las que explicaban su inscripción tardía–, ni tampoco como producto de la represión gomecista –que sirvió, más bien, para la radicalización política de algunos de sus miembros, su “desdoblamiento político”, como dice Aguado Freites (*ibíd.*)–. Fue, más bien, que la realidad inmediata de los conflictos sociales, materializada al mes siguiente, en febrero, alrededor de los estudiantes, superó el marco de expectativas retóricas de la revista. Por otro lado, la politización militante que se precipitó no se avenía con la pretensión de vacío ideológico de un manifiesto que no expresó “ningún signo de contenido contestatario” (Schwartz 200), acorde con las circunstancias. Por el contrario, de haber tenido alguna postulación política-literaria –como la de los más importantes grupos vanguardistas del Caribe y Centro América– habría favorecido el encuentro de ambas rebeldías juveniles, quizás hasta la habría convocado, pudiendo tener, incluso, antecedentes

---

<sup>163</sup> “Además lo que la vanguardia quiere es que las cosas se digan como se sienten o como se crea que deban decirse sin necesidad de someterlas a moldes muertos, en los que la iniciativa individual se aplasta de medidas rígidas, y los que, por otra parte, en su momento fueron también novedosos, revolucionarios y de extrema izquierda”. (“La vanguardia, fenómeno cultural”, en Osorio, La formación de la vanguardia 243)

políticoliterarios en La Universidad, órgano de la Federación de Estudiantes de la UCV (Aguado Freites 84).

Como se ve, quizás por las peculiares condiciones políticas, económicas y culturales de Venezuela, la discusión política abierta de las vanguardias –que se dio en otros países en esos años– no se llevó a cabo entonces en Venezuela,<sup>164</sup> alrededor de la actitud meramente iconoclasta de válvula, sino que quedó delegada, en alguna medida, al terreno de la novela en los primeros años treinta. Allí es donde se pueden intuir elementos que hablan de una cierta sintonía intelectual con un proceso democratizante en las capas bajas y medias, que, aunque de manera muy parcial y precaria, comienzan también a transformarse. Esta posición permite buscar en ellas las formas simbólicas que revelan la irrupción de una conciencia política, que excede las pretensiones de válvula y avanza hacia un panorama más abierto del momento cultural y literario venezolano.

En esta dirección, Lasarte, al analizar la prosa postmodernista,<sup>165</sup> ve un camino que se aleja de “alpargateros y cisnéfilos” (11) – palabras de José Rafael Pocaterra–, es decir, una búsqueda de alejarse tanto del criollismo modernista como del modernismo.<sup>166</sup> En este apartado incluye al mismo Pocaterra, a Teresa de la Parra, a Gallegos, habla de la poesía de Ramos Sucre

---

<sup>164</sup> Se daría posteriormente, hacia 1935, entre los escritores relacionados a dos revistas, la Gaceta de América y El Ingenioso Hidalgo. En la primera se reunirían escritores como Fabbiani Ruiz, Meneses, Díaz Sánchez, Carlos Eduardo Frías, Otero Silva, Himiob y Massiani, y en la segunda, Uslar Pietri y Julián Padrón. Los términos con que se atacaron fueron casi los mismos de las viejas discusiones vanguardistas: unos de imitadores y nacionalistas, y otros de artempuristas, individualistas y decadentes. Como señala Lasarte, las posiciones no se mantuvieron en el tiempo, ejemplificándolo con los cambios operados en la narrativa de Meneses, la que estudia con detalle (“Nacionalismo populista y desencanto. Poética de modernidad en Guillermo Meneses”, Juego y nación 123-56).

<sup>165</sup> La sugerente visión del conjunto postmodernista de la narrativa venezolana que propone Lasarte, sin embargo, no da cuenta suficiente de un Gallegos que se le sale constantemente de grupo, ni del Núñez de Cubagua, ya que es difícil que pueda ser leída toda en clave paródica, como sí se puede hacer con Después de Ayacucho, que la salvaría para esta acomodación historiográfica.

<sup>166</sup> La crítica tradicional sobre la literatura venezolana –como bien señala este autor– también ha dejado a un conjunto de *raros* en un suerte de limbo, donde Rómulo Gallegos es la culminación del criollismo; las primeras obras de Enrique Bernardo Núñez, un fracaso del modernismo tardío; Pocaterra, un escritor imperfecto; las dos novelas de Teresa de la Parra, un exceso de intimismo, y sólo los cuentos de Julio Garmendia serían vistos como antecedentes del espíritu innovador, al lado de la obra de Ramos Sucre, aunque también considerado como extraño.

y los cuentos de Julio Garmendia. En efecto, es un momento complejo en soluciones, quizás más bien coexistentes, que alcanzan su plenitud al final del período. A sólo un año de válvula, se publicó la obra cumbre de Gallegos, Doña Bárbara, y las Memorias de Mama Blanca, de de la Parra; mientras que Uslar Pietri trabajaba en sus Las lanzas coloradas y Enrique Bernardo Núñez, en Cubagua (que aparecen ambas a la vez en 1931), las que van a representar los verdaderos derroteros del posgalleguismo en el país.

En una visión contraria y favoreciendo, precisamente, la primacía de Uslar Pietri, Araujo ofreció una cierta solución histórica unidireccional, afirmando que el núcleo del cambio de la narrativa venezolana del momento fue producto, así fuera por negación, de una combinatoria simple Gallegos+válvula:

Gallegos no innova el modelo narrativo que hereda, pero lo enriquece perfeccionándolo hasta llevarlo a su expresión clásica. A los narradores auténticos que venían después de Doña Bárbara no les quedaba otra alternativa que la de iniciar una búsqueda y experimentación de nuevas fórmulas, dentro de aquel espíritu renovador de válvula. (Narrativa venezolana 78)<sup>167</sup>

No obstante, creemos que la situación de la literatura nacional a principios de los treinta se concentra en tres posiciones distintas, de escritores de generaciones distintas, que mezclaron lo político y lo narrativo en opciones estéticas también distintas, pero concebidas casi al mismo tiempo. De alguna manera, era una discusión que se anclaba en la disputa ideológica. La primera, desde el poder, es la de los jóvenes herederos de la intelectualidad gomecista, entre quienes

---

<sup>167</sup> En efecto, esta articulación es la que, para Araujo, hace que la novela del cambio sea Las lanzas coloradas, inaugurando la década con las subsiguientes: Cubagua de Núñez, Canción de negros y Campeones de Guillermo Meneses, Mene de Ramón Díaz Sánchez, Fiebre de Miguel Otero Silva y Puros hombres de Antonio Arráiz (Narrativa venezolana 78). En otros momentos del mismo texto, Araujo agrega al *posgalleguismo* al mismo Gallegos de Canaima y Cantaclaro. Como se ve, es una tentativa también historiográfica ineficaz, aunque Araujo lo negara, pues el post-Doña Bárbara no permite entender obras como Cubagua o La galera de Tiberio, al ser alternativas distintas a la solución Gallegos+válvula. Es más, quizás, estas obras sean a la vez una superación de modernismo y postmodernismo, pero sin la negación radical que es patente de curso del vanguardismo instituido.

habría que ubicar a Uslar Pietri, que buscaron rearticular una apertura que permitiera la permanencia del mando. Es el reformismo dictatorial que caracterizará a los gobiernos de López Contreras y Medina Angarita, presentados como lo necesario y progresivo ante el caos potencial de las masas (una clara interpretación del Cesarismo democrático), que da el tono apocalíptico de Las lanzas coloradas. La segunda, también de corte reformista, era la opción socialdemócrata, postulada como oposición gomecista, que tiene al Gallegos de Doña Bárbara como figura mayor, y que se implanta en el poder (que en lo literario, según Araujo, incluye sus propias obras Canaima y Cantaclaro), como una nueva intelectualidad socialdemocrática, de orígenes medios, que llega al poder en el trienio presidencial que se inicia en 1945 (siendo Gallegos el primer presidente elegido democráticamente en el país, en 1947), pero que ejercía ya una notable influencia, al menos cultural, desde la última etapa del gobierno de Gómez.<sup>168</sup> Interesa destacar que los políticos socialdemócratas de la generación del 28 se identificaron plenamente con el personaje de Santos Luzardo. Rómulo Betancourt, en un texto publicado en Repertorio Americano, lo expresaba así:

Consciente de esa necesidad, cuando suena la “hora del hombre”, Santos Luzardo no se refugia en el conformismo cobarde que fisonomiza a nuestros intelectuales de ayer, sino que la afronta, y mata a quien intentó matarlo, y a tiros le señala una valla a la voracidad latifundista que pretendía copar sus herederos. En la lucha, los impulsos elementales del primitivismo, van aceptando, uno a uno, la potestad que representa aquella fuerza compleja y nueva, disciplinada y consciente de sus fines, la de la cultura, la de la ciudad, conquistando audazmente la llanura. [...] Y Santos Luzardo, *la generación que personifica Santos Luzardo*, se entrega libre de vínculos con el pasado turbio, impacientes las manos de construir, a la empresa

---

<sup>168</sup> Es evidente en los cambios que se dan en menos de un mes de la muerte de Gómez, cuando se nombra director de la Escuela de Música a Vicente Emilio Sojo, y de la de Bellas Artes, a Edmundo Monsanto, ambos renovadores de la enseñanza artística en Venezuela, y vinculados públicamente a la socialdemocracia. Sojo, de hecho, sería más tarde diputado por Acción Democrática.

de crearse una patria libre sobre aquella ‘tierra de horizontes abiertos, donde una raza buena, ama, sufre y espera!...’ (202, énf. nuestro).

Por último, hay una tercera posición que se construye como negación de las dos primeras, con un variado rango de disidentes más o menos vinculados a fuerzas populares, que van desde el antiimperialismo de Núñez,<sup>169</sup> pasando por el realismo crítico que ya venía haciendo Pocaterra, desde mucho antes, y las diatribas antidictatoriales de Blanco Fombona, para llegar a narrativas que rozan lo testimonial, como la de Miguel Otero Silva y, quizás, la de Antonio Arráiz. Núñez se destaca en el conjunto en cuanto construye una obra que tematiza y opone, precisamente, este alejamiento del reformismo, evidente de las otras corrientes. Unos comentarios del autor dieron cuenta posterior de su intención:

También Cubagua fue un intento de liberación. Hacía tiempo deseaba escribir un libro sin pretensiones, donde los reformistas no tuviesen puesto señalado, como lo tenían en la mayor parte de las novelas venezolanas escritas hasta entonces, o no hubiese pesados monólogos de sociología barata, o discursos de reformistas, el

---

<sup>169</sup> Enrique Bernardo Núñez nació en Valencia, en 1895. Escribió dos novelas previas a Cubagua, algunos cuentos e historias largas. Su primera novela, Sol interior, publicada en 1918, es de trama intimista y lenguaje tardomodernista, entonces y todavía unánimemente repudiada por la crítica. La segunda, Después de Ayacucho, de 1920, ha tenido una recepción variable. Luego de haber sido vista por años como obra decadente, Osorio la considera “un hito en la ruptura con el abigarrado descriptivismo ambiental con que solían adquirir patente de ‘estilistas’ los narradores de aquel entonces” (La formación de la vanguardia 135-6). Más adelante, apoyándose en una intuición de Ratcliff, Lasarte afirma que “es la primera novela que intenta romper, mediante la parodia, la ironía y el distanciamiento, con los códigos narrativos característicos de la novela criollista o esteticista desarrollada durante el modernismo” (Sobre literatura venezolana, 99-100). No es el lugar, pero creemos que esta novela da para una lectura aún más provechosa. En 1931, año que se edita Cubagua en París, Núñez publica también su Don Pablos en América, tres relatos que son una suerte de Trois contes, *alla* Flaubert, los que sorprendentemente no han sido recogidos por la historia literaria ni siquiera del país, no obstante sus cualidades llamativamente magistrales, en particular, su “Martín Tinajero”. En 1938, publicó el mismo autor su última novela, en Bélgica, La galera de Tiberio, escrita entre 1931 y 1932. Aunque Núñez pretendía que apareciera a la par de Cubagua, más bien la hizo desaparecer, cuando el mismo autor lanzó toda la edición al río Hudson. No sería reeditada sino hasta 1967. Guarda con Cubagua muchas relaciones formales, conceptuales y estéticas. Araujo ha señalado que en ella se da una profundización del antiimperialismo del autor y de su evidente compromiso político, a costa de sus valores literarios (Narrativa venezolana 116). Núñez realizó una extensa labor periodística durante toda su vida, que ha sido recogida en libros diversos, y fue cronista de Caracas hasta su muerte. Su interés por la historia recorre toda su obra. Publicó ensayos biografías sobre personajes como Cipriano Castro, El hombre de la levita gris, así como sobre Francisco Miranda, Andrés Bello, Fermín Toro y Arístides Rojas. Ejerció cargos diplomáticos, lo que puede ser relacionado con sus trabajos sobre la disputa fronteriza con Guyana. Murió en Caracas en 1964.

gran reformista, especie de arquetipo que mira con desdén al común de los mortales. Aunque los reformistas son personas inevitables en la vida nacional, ahora mismo como hace cien años, los diarios aparecen llenos de artículos reformistas, o de gente reformista. Todos hemos sido alguna vez reformistas. (Bajo el samán 105-7)<sup>170</sup>

Desde esta perspectiva, y reduciendo la discusión a las tres novelas representativas del inicio de los treinta en Venezuela, pasamos a analizar Cubagua estableciendo una relación tácita y constante con Doña Bárbara y Las lanzas coloradas, pues tuvieron éstas una inscripción inmediata como obras paradigmáticas de un momento que fue visto, justamente, como de esplendor de la narrativa venezolana. Si bien difieren, principalmente, en que ofrecen visiones unidimensionales del país y de su historia –no obstante, pesimista la de Uslar Pietri y optimista la de Gallegos–, sus cualidades y sus propuestas estaban articuladas a la discusión hegemónica o por la hegemonía. Como vimos en Araujo, en ellas se daba un ordenamiento del antes y después, un paso en una dirección determinada y con una receta que puede ser ya reconocida como la historia política del país. Mientras que la complejidad pluridimensional de Cubagua aportaba lo que no ha tenido ninguna otra; no asumirse como renovadora a ultranza ni como conclusiva de ningún proceso, sino ofrecerse como un no-lugar contrafactual, el espacio de un extraño oráculo literario y político, lleno de potenciales resonancias que no fueron oídas.<sup>171</sup> Pero, Cubagua no fue una generación espontánea de la literatura venezolana, ni un *tour de force*, como parecieran sugerir algunos de los críticos que la han estudiado. Fue el resultado de un estudio y reflexión

---

<sup>170</sup> “Algo sobre Cubagua”. El Nacional. Caracas, 13.12.1959.

<sup>171</sup> Vilanova explica que “la novela superaba ampliamente lo que hoy se denomina ‘horizonte de la expectativa’, no sólo del lector contemporáneo, sino también el de los novelistas latinoamericanos y el de los críticos en general [...] (234) Miliani afirma que Doña Bárbara y Las lanzas coloradas deslumbraron al público y opacaron Cubagua, a lo que se le suma el su “ruptura de cánones” que le restara posibilidad de éxito (Introducción a Cubagua xxxii). Lo que no explican estos autores es porqué, luego de apagado tal *deslumbramiento* y habituados a los experimentalismos narrativos, la obra no ha sido todavía plenamente rescatada.

profunda, que condujo a Núñez a una postura antimperialista, casi militante. Desde el punto de vista de la elaboración literaria, Cubagua es impensable sin los recursos definidos por la vanguardia, como veremos. Pareciera, además, aprovechar elementos del psicoanálisis y, especialmente, de la filosofía de Bergson, de sus ideas sobre la percepción y la memoria. Cubagua fue una fragua, tanto conceptual como escrituraria, que tiene antecedentes en sus obras anteriores, un verdadero proyecto narrativo, que se encuentra también en algunos de sus ensayos y trabajos biográficos, discursos, crónicas que serían publicados o escritos más tarde, y que configuran un espacio de pensamiento coherente, una escritura consciente y plena de su momento.<sup>172</sup> Como Jorge Luis Borges, Núñez se mueve de manera imperceptible en sus mejores ensayos (sobre Raleigh y El Dorado, por ejemplo) entre el orden de la cultura referencial (historia y literatura) y el de la ficción, logrando un entre-lugar sorprendentemente eficaz y moderno. Y ya esto podía verse en su temprano cuento Don Pablos en América (escrito desde 1923, pero publicado en 1932), donde continúa el personaje de El Buscón, que termina con una ironización paródica del autor (Núñez), con sus sucesivos post-*scripts*, que recuerdan los de Macedonio Fernández.

## 4.2 EL SECRETO DEL NEOCOLONIALISMO EN UNA TIERRA LLAMADA

### CUBAGUA

*El pasado, siempre el pasado.  
Pero, ¿es que no se puede huir de él?  
Sería mejor que hablásemos ahora del petróleo.*

Cubagua

---

<sup>172</sup> Más sorprendente aún si no había leído a Joyce (Uslar Pietri sí) o a Faulkner, aunque Beroes presume que es posible que lo haya hecho durante su estancia en Cuba y Panamá.

La trama de Cubagua<sup>173</sup> puede resumirse en pocas palabras. Llega a Margarita (isla mayor de Venezuela) el ingeniero de minas Ramón Leiziaga, graduado en Harvard, enviado por el Ministerio de Fomento a supervisar los recursos minerales de la zona. Poco después, viaja a la isla vecina de Cubagua y, al participar en un rito indígena (el areito), vive allí el momento de *la otra historia*. Al día siguiente, se interpone en una pesca ilegal de perlas, las roba para sí y, consecuencia de ello, es hecho preso a su regreso a Margarita. En uno de los dos finales que se conocen de la novela, Leiziaga se escapa e interna en el Orinoco, mientras que en la variante que parece ser la decisión final del autor, vuelve a Cubagua.

En sus primeras páginas, la novela introduce personajes característicos de la Venezuela de mediados de los años veinte. En una atmósfera de decrepitud y agotamiento, se presentan el juez Leonidas Figueiras junto a su amante y cocinera, la mulata Andrea; el dipsómano secretario de gobierno Benito Arias, el coronel Juan de la Cruz Rojas, el médico rural Gregorio Almozas, el cantinero-propietario Jesús Quijada y los extranjeros Henry Stakelun y Joseph Jhonston, gerentes de la explotación mineral. Frente a estos seres planos, de un solo rostro y una sola realidad, van apareciendo otros cuyos nombres indican estirpes de viejas y activas traslaciones:<sup>174</sup> el franciscano español fray Dionisio de la Soledad, Nila Cálice, el leproso Pedro Cálice, y se

---

<sup>173</sup> Se realizaron cuatro ediciones de Cubagua en vida del autor: 1931, 1935, 1947 y 1959. Núñez dejó numerosas correcciones a estas ediciones y en sus manuscritos, que han sido en parte dilucidadas e incorporadas en ediciones póstumas. En particular, han tenido difusión internacional la de Casa de las Américas (1978), que parece seguir una de las publicadas en vida –aunque no se da cuenta de ello–, y la de Biblioteca Ayacucho (Novelas y ensayos 1987), que repite la del Concejo Municipal del Distrito Federal, de 1976. Utilizamos en este trabajo la edición de Biblioteca Ayacucho, a no ser que se señale lo contrario, aunque Rivas afirmó que las versiones póstumas no incluían fielmente las correcciones hechas por el autor a las ediciones primera y tercera (y por tanto tampoco lo haría ésta). Hasta que no se haga una edición genética de la novela, cualquier opción será siempre provisoria. No obstante, tenemos la percepción de que la versión de Biblioteca resulta más productiva desde la perspectiva que queremos tratar.

<sup>174</sup> Pareciera que estas traslaciones son de sangre y de bando, más no de clase, como se ve claramente en Después de Ayacucho, lo que parece decir que Núñez no explota la permeabilidad social que las guerras producen desde la Colonia, y que será el gran recurso del populismo, a través de su equivalente moderno, la corrupción. Para el autor, hay enriquecimiento, pero no conciliación. Es como entendemos la imposibilidad del amor entre Armando Ibáñez y Marta Federman, que se reencuentran sólo en la muerte de ambos al final de Sol interior, mientras que se radicalice en las diferencias sociales entre Miguel Franco y Teresa Montenegro, en Después de Ayacucho.

sucedan nombres que replican los de los antiguos conquistadores, ahora en hombres comunes de la zona: Antonio Cedeño, Miguel Ocampo y Teófilo Ortega. Ellos son *el pueblo*, categoría cambiante, mestizaje irresuelto e inestable (en el cual los roles privan sobre las razas),<sup>175</sup> cuya unidad es la tierra que les tocó para vivir.

Más o menos en la mitad de la novela, aparece un relato en el cual se describe la cotidianidad de la vida colonial en Cubagua, la invasión de la isla por indios, luego de la destrucción de las misiones del padre de las Casas en el Oriente del país, con la venganza inmediata posterior de los colonos españoles. En la Cubagua-isla son presentados los personajes indígenas, el hijo del cacique Toronaima, el héroe Arimuy, quien se suma a piratas franceses que luchan contra los españoles; Cuciú, prostituida por los españoles, quien, cuando estos la van a asesinar en la hoguera, es arrebatada del fuego por un adivino que la convierte en garza roja. Por allí también desfilan los conquistadores, Ocampo, Ortega, Cedeño, Cálice, así como el conde milanés Luis de Lampugnano, personaje histórico documentado,<sup>176</sup> superposición en el siglo XVI de Leiziaga,<sup>177</sup> y como éste, buscador de riquezas.<sup>178</sup> Finalmente, se intercala otro capítulo

---

<sup>175</sup> El tema del mestizaje en Núñez es un tanto complejo en todas sus novelas. Por una parte, las mezclas raciales son casi siempre violentas, pero al mismo tiempo, inestables, cambiantes, “almas superpuestas, vigilantes para que ninguna cobre imperio sobre la otra” (*Cubagua* 59).

<sup>176</sup> Una hermosa descripción contemporánea de este personaje se encuentra en Benzoni: “En la época en que florecía la pesca de las perlas, llegó a aquella isla don Luigi di Lampognano, pariente de aquel Lampognano que mató a Galeazzo Maria Sforza, duque de Milán, con una provisión imperial por la cual podía sin obstáculo alguno pescar en el territorio de Cubagua todas las perlas que deseara. Este hombre había salido de España con cuatro carabelas cargadas con las provisiones y pertrechos necesarios para tal empresa, suministrados por algunos mercaderes españoles con ánimo de lucrarse. Construyó un rastrillo hecho de tal manera que en cualquier parte del mar en que lo hubiera echado habría extraído poco menos que todas las ostras perlíferas existentes. Pero los españoles residentes en Cubagua se opusieron en bloque y se negaron a obedecer tal provisión, argumentando que el emperador era muy liberal con las cosas de los demás, y que, si quería hacer regalos, que los hiciera con lo suyo, que ellos habían ganado, conquistado y mantenido todo aquel territorio con grandísimo sufrimiento y peligro para sus vidas, y que era justo que lo disfrutasen ellos y no un forastero. Viendo Lampognano que la provisión era nula, no quiso regresar a España por vergüenza y por las deudas que tenía, y en poco tiempo enloqueció a causa de las muchas preocupaciones que tenía en la cabeza; burlábanse todos de él como de un loco, y al cabo de cinco años, así embrutecido, murió miserablemente en la isla”. (117-8)

<sup>177</sup> La genealogía de Leiziaga fija antecesores en la Conquista y en la Colonia. Por una parte, un soldado que participó en la muerte de Guaicaipuro, cacique paradigmático de origen caribe asesinado a traición, y por otra, de vascos vinculados a la Compañía Guipuzcoana, contra la cual insurgen los blancos criollos para producir el

que se remonta a un pasado legendario, el del dios Vocchi, hermano del dios caribe Amalivaca, que cruza la cultura del Orinoco con la antiguas de la India y Mesopotamia, haciendo referencia al momento inmemorial del diluvio universal y también a los primeros días de la Conquista

Como a primera vista puede intuirse, la novela pone en funcionamiento un mecanismo propicio para una indagación temporal sobre la historia y la nación, que permite cuestionar las bases de la contemporaneidad. El mismo título, en su sencillez, vincula los elementos principales del juego narrativo: espacio, historia y explotación. Primero, la isla caribeña como origen del espacio geográfico de la nación, su metonimia. Segundo, el vínculo que se establece entre los momentos iniciales de la Conquista y el que corresponde a la escritura misma de la novela, marcado a mediados de los veinte en la trama, durante el período central de la dictadura de Juan Vicente Gómez. Y, por último, la asociación que entre expoliación y destrucción está vinculada a Cubagua, ratificada en tres niveles paralelos como fracaso de la experiencia colonial: el agotamiento de los placeres de perlas; el exterminio de los nativos esclavizados, y el natural, en el hundimiento mismo de la Nueva Cádiz de Cubagua, por un maremoto en la navidad de 1541. Esto sería una suerte de subtexto referencial al usufructo petrolero que bajo las condiciones del

---

movimiento independentista venezolano. Es decir, la combinación Lampugnano-Leiziaga es la senda de la explotación colonial fracasada. Estos personajes de constitución genealógica que apuntan a la permanencia se encuentran desde su primera novela, siempre en una suerte de línea única, referencial. Es el Guillermo Federman, que viene de buscadores de El Dorado, compañeros de los Welser (Sol interior), y también el Gaspar Montenegro, de origen encomendero, ya noble en la península (Después de Ayacucho).

<sup>178</sup> Leiziaga, es un antihéroe (frecuente en la narrativa de vanguardia), un pícaro –como lo señaló primero Britto García (649)– similar, no obstante el tono paródico, a Miguel Franco (Después de Ayacucho), y obviamente, tiene que ver con los personajes de su cuento “Don Pablos en América”. Muchos de los otros personajes de Cubagua pueden encontrar resonancias en la literatura latinoamericana posterior, hecho curioso si se considera que su lectura ha sido escasa. No sólo las relaciones con el mundo indígena nos llevaría al coetáneo Asturias y sus Leyendas de Guatemala, como también a su posterior Hombres de maíz, sino, más especialmente, al Rulfo de Pedro Páramo con sus personajes en diálogo con los muertos. Esa relación mítica de sus personajes con la naturaleza se encuentra en el Arguedas de Los ríos profundos. Mientras que Cuciú, convertida en garza, recuerda al Makandal de Carpentier (quién seguro sí leyó Cubagua) en Un reino de este mundo, y hay no pocas conexiones con Los pasos perdidos. Stakelun y los terrenos de su compañía abandonada y en litigio “ruinoso y eterno” (8) prefiguran a Larsen en El astillero. La persistencia histórica de fray Dionisio y mucho de su permanecer a través de las épocas, podría ser parte de Terra nostra, así como los personajes cuya simetría se da en el tiempo y en la sintaxis narrativa se adelantan a las técnicas del mejor Vargas Llosa. Las mezclas de realidad y sueño recuerdan muchos cuentos de Cortázar.

neocolonialismo norteamericano comenzaba en ese entonces a gran escala en el país. Los tres elementos conforman una alegoría sobre la persistencia colonizadora, que fundamenta una vez más la expansión del capital de los países industriales sobre las debilidades fundacionales de la nación y del continente. La obra de Núñez, según Miliani, expresaba ya “la misma voluntad [de las literaturas de 1978] de sintetizar y proyectar la realidad integral de Latinoamérica. Son obras que ya dejan de pertenecer a una literatura nacional regionalizada, para convertirse en ‘la literatura de América Latina’” (Introducción a Cubagua xliii).

Pero hay que hacer énfasis en su peculiar constitución como supuesta novela histórica, vista como un esfuerzo ficcional distinto al precedente, al menos en Venezuela, en cuanto cumplía “una función crítica, revulsiva, cuestionadora, reconstructiva [...] la productividad de la ficción como alternativa válida de acercamiento a la comprensión crítica del pasado histórico” (Pacheco “El ojo de la ficción” 42). Sin embargo, la intención del texto no pareciera ser una reconstrucción de *ese* pasado, como sí lo era su anterior novela Después de Ayacucho,<sup>179</sup> sino la exposición de una tensión de éste con el presente, que se expresa tanto en su trama, en los planos de la ficción, como en su planteamiento formal y estilístico.<sup>180</sup>

Si Cubagua se vale del mito y de la crónica histórica, igualándolos como recursos al ubicarlos en el mismo plano del presente de la escritura –pues es éste el punto de vista cronológico–, es para comprender, esencial y también críticamente, ese mismo presente. En todo caso, como afirma Miliani: “No es distorsión de la historia con sentido clasista dominante, sino

---

<sup>179</sup> En el sentido tradicional de la novela venezolana, como lo entiende Larrazábal Henríquez: “[...] en una novela histórica se cuenta una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista y que esa acción, por imaginaria que pueda ser, se enlaza por lo menos con un hecho histórico significativo, presentando, con mayor o menor fidelidad, el ambiente y las características de la época reseñada, mezclando una acción fingida con sucesos que en realidad ocurrieron, cumpliéndose así la idea generalizada de que una novela histórica debe recrear dentro de una ágil trama, el espíritu de épocas pretéritas, cercanas o lejanas, y dotarlas de una atmósfera de aparente veracidad”. (“La novela histórica” 17)

<sup>180</sup> Quizás pueda ser vista, dentro del contexto de la cultura latinoamericana, como una nueva indagación identitaria del “en qué nos hemos convertido”, *self-interpretation* como la define Martín (8) de la gran narrativa histórica del continente, y problema central de la literatura latinoamericana.

intrahistoria, revelación poética de las verdades escamoteadas por la historia grande, verdad subyacente, convertida: vertida con arte” (Introducción a Cubagua xxv-xxvi). Arte e historia, comprometidos en la realización contemporánea de esa historia: un presente en la construcción del futuro.

Aunque la escritura de Cubagua se realizó entre 1928 y 1930 (en Cuba<sup>181</sup> y Panamá), sus orígenes estaban vinculados a una corta estancia del autor en la isla de Margarita, en 1925, donde fungió como secretario del escritor modernista Manuel Díaz Rodríguez, entonces gobernador del Estado Nueva Esparta. Su presencia en la capital de la isla, La Asunción, cobra particular interés si se piensa desde la trama de la novela, en cuanto a que es desde dicha ciudad de donde parte y a donde vuelve el protagonista Leiziaga en su viaje a la Cubagua-isla, así como también el lector de la Cubagua-novela. Al mismo tiempo, su estancia en La Asunción se construye como archivo que replica la isla en la misma *performance* de novela. Años más tarde, Núñez describió su estancia allí con palabras que pudieran integrarse a la obra:

Una capilla de la iglesia franciscana me servía de oficina. Un aire caliente y mohoso se respiraba en esta capilla. La prensa donde se tiraba el periódico estaba en el presbiterio del altar mayor. En la capilla había un altar roto, de ladrillos, que hice refaccionar para poner libros y papeles, y en el suelo, contra la pared una lápida sepulcral, también rota. Allí leía la crónica de fray Pedro de Aguado, hallada por azar entre los pocos libros del Colegio de La Asunción, en la cual se narra la historia de Cubagua. Nombres, personas, cosas, ruinas, soledades, venían a ser como un eco del tiempo pasado”. (Bajo el samán 106)

---

<sup>181</sup> Curiosamente, Justo González publicó en La Habana, en 1941, una novela titulada Cubagua. Historia de un pueblo. Aunque sin la más mínima relación ni temática ni estilística, ni ninguna de sus cualidades que sirva de conexión, pudiera pensarse en la relación que intenta establecer entre imaginación e historia, en su epígrafe, y quizás la voluntad opuesta de valorar en términos marcados la influencia religiosa española, “al buen misionero cristiano”. Es casi seguro que González conoció la obra de Núñez, pues debió llegar a Cuba donde el autor tenía tantos amigos, entre ellos Marianello. La novela cubana comienza: “La selva fue la prehistoria de Cubagua. Selva virgen inmaculada de extraña huella”. (9)

Pero podríamos pensar –no obstante el énfasis que se ha hecho en una voluntad de revivificar la historia– en la ecuación que hace Núñez, pues esa realidad de la ciudad de entonces es la que queda textualizada con énfasis como novelesca, mientras que hay una voluntad de fidelidad evidente a lo histórico. En este sentido, se estaría invirtiendo el acercamiento entre ficción y realidad resultando una evasión también doble. Por un lado, hablando de *lo que fue* como habría sido y no de lo que era, evitaba la confrontación con el orden vigilado de la Venezuela del momento. Éste estaría actuando sobre él en tres niveles distintos y simultáneos. Nacional y político: el de la dictadura y su censura; literario y profesional: entre la novela regionalista y las fuerzas vanguardistas; y personal: el supuesto fracaso de sus novelas anteriores.<sup>182</sup> Pero por otro lado, ateniéndose en lo posible a un vasto paratexto (es decir, no “historia” en sentido de “lo vivido”, sino lo convertido en escritura), evitaba que el recurso estético monumentalizara el abordaje de un pasado definitivamente muerto –como dirá más adelante el mismo autor [ver *infra*]–, o sea, se apartaba de la tentación reaccionaria de exaltación del pasado como tal.

Así, tenemos una novela que abstrae e imagina el presente sin negarlo, para postularlo de manera que obligatoriamente sea pensable, mientras confronta un pasado tomado de “experiencias pasadas”, ajustándose en lo posible a las crónicas de Indias como recurso de autoridad que hace de esa experiencia, en cierta manera, un hecho testimonial. Es decir, la

---

<sup>182</sup> Se ha hecho énfasis en que Cubagua es producto del fracaso de sus dos novelas anteriores. Sin embargo, como demuestra Larrazábal Henríquez (EBN), estas novelas tuvieron buena crítica de prensa en el momento de su publicación. La polémica que sobre la generación del 18 y “su mal gusto” se despertó en Fantoques, en 1924, donde se despoticó de las obras de Núñez fue, entonces, muy posterior al prólogo de Después de Ayacucho, en el cual el autor ya planteaba el rechazo de la crítica a su condición de novelista. Creemos que habría que pensar en un juego también paródico de este prólogo y no tomárselo al pie de la letra. De hecho, es evidente que en el prólogo se mueve del mismo autor implícito (no representado) a uno que a su vez lo escribe y conduce, más cercano a Núñez, pero tampoco éste. No hay que olvidar el prólogo de La galera de Tiberio, donde también hay un juego de autores y narradores.

ficción tiene el sostén en la realidad que vivía el autor; mientras que el pasado, la pretensión de una “realidad” obtenida de la escritura, y entre ellas, mediando ambas, la leyenda, el mito.

Como puede apreciarse, la *performance* escrituraria borra los límites entre lo que sería realidad y ficción, aprovechando el sustento histórico y dejando rastros en su propia escritura, pero no de sus fuentes, que son enrarecidas de maneras diversas. El complejo paratexto es canibalizado sin advertencia ni distingo en la narración. Aparecen citas, paráfrasis, imágenes, referencias de viajeros coloniales de diversos momentos (en particular, tardíos como Depons y Humboldt, al menos), hasta las crónicas de indias de Cubagua (en particular la de Pedro de Aguado, pero también las de fray Bartolomé de las Casas –bajo cuya larga tradición en realidad se inscribe– y quizás hasta Benzoni y Juan de Castellanos). También aparecen alusiones a cantos, dichos e historias populares (la oralidad), extractos de periódicos del momento, y, claro, leyendas mitológicas o inventadas, pero expuestas *a la manera de lo legendario*.<sup>183</sup> No obstante, más tarde dirá que, más que citar, *recordó*, creando un distanciamiento con su archivo que enrarece su exactitud (“Huellas en el agua”, Caracas, El Nacional, 13.12.1959, en Bajo el samán 106), y cobra cariz novelesco.

Es una suerte de *bricolage*, lo que expresa un vanguardista en acción, lo que pudiera verse como una voluntad a poner (sin subyugar) la materialidad del texto por encima de los contenidos. Sin embargo, la trama de Cubagua está fuertemente imbricada en su escritura y, no obstante su fuerte fragmentación, puede hacerse una lectura detallada y reconstructiva de vínculos, cuyas claves están muchas veces a nivel de la imagen (lo micro). Es allí donde se encuentra la fuerza de su condensación metafórica, elemento central que entabla las relaciones entre motivo y trama, en una economía de imagen y en una síntesis conceptual que muchas

---

<sup>183</sup> Lo que recuerda las diversas técnicas que desarrolla Bela Bartók, coetáneo de Núñez, encontrando en lo pretonal, una forma postonal, acorde con la vanguardia occidental de su momento.

veces, por su hermetismo, parece indescifrable. A esto se suma la coexistencia de puntos de vista varios y yuxtapuestos, no siempre coincidentes (como en la percepción *rashomoniana* de Nila), y ciertas rupturas entre el mundo interior y exterior de la escritura misma, que revelan recursos extradiegéticos. Ejemplo de estos diversos grados de condensación es la referencia que se hace a la rebelión de Lope de Aguirre. Por una parte, las peripecias del conquistador rebelde –quien termina sus días en Venezuela– son presentadas como una crónica antigua reproducida de El Heraldo de Margarita, el periódico fundado y dirigido por Núñez, durante su estancia en la isla – y que, para la fecha de la escritura de la novela, ya había fracasado como proyecto editorial, por lo que, de alguna manera, era también una ruina–. De haber aparecido en dicho diario, en efecto, el autor implícito estaría citando al autor real, o de no existir y ser invención ficcional, sería una referencia oblicua del narrador al oficio de periodista del autor. Por otra parte, el motivo de Aguirre es citado y aprovechado de manera simbólica en el personaje de Nila (como suma de rebeldías), llegando, en una instancia aún más sintética, a cruzar ambos personajes (Aguirre y Nila) en el nombre del barco *La tirana*, en una connotación casi bolerística a su impenetrabilidad amorosa.

Esta acentuada complejidad de su intención estilística, su conciencia de la materialidad escrituraria, lo audaz de sus imágenes, ha llevado a la mayoría de los críticos a calificar la novela como un producto directo de las vanguardias, si bien su autor era mayor que los representantes más conspicuos de ésta. Pero hay que reconocer que la novela tampoco está exenta de mecanismos líricos y rescoldos que quizás tengan que ser vistos como modernistas (el “cromatismo”, que ha destacado Larrazábal Henríquez en su estilo), incluso, desluciendo su

estilo, como afirma Carrera.<sup>184</sup> Este es el lugar ambiguo que ocupa la novela, por no considerar que el autor, al mismo tiempo, escribe obras de corte y temática que han sido catalogadas como anacrónicamente modernistas y decadentes (La ninfa del Anauco, por ejemplo, del mismo 1931). En efecto, Lasarte, en 1992, consideró Cubagua como la “máxima expresión de las posibilidades de la vanguardia narrativa en Venezuela” (Sobre literatura venezolana 27),<sup>185</sup> pero, en 1995, la incluyó como obra postmodernista. Mientras que Britto García, analizando la desestabilización temporal y “el desequilibrio cronológico de los tiempos verbales”, piensa que Núñez “pertenece a la escuela del modernismo literario” (653), desplazando la calificación de modernista, de la obra al autor.

Ya en un breve prólogo a la edición de 1986, Giordano había apuntado dos ideas que deben ser rescatadas aquí. La primera, que la fragmentación de la novela reflejaba la fragmentariedad histórica, opuesta al telos de la nación moderna y, la segunda, que la elaboración literaria, la “síntesis de su lenguaje” no era una mera búsqueda estética, sino un imperativo expresivo. De este modo, Giordani propone que la novela no era producto de la forja vanguardista, sino consecuencia de un pensamiento histórico determinado, que si lo acercaba a los mejores logros de las vanguardias, de donde el autor podía haber aprovechado recursos (sin duda), no la hacían mero producto de ellas. Complejo destino para la ordenación historiográfica de la novela: modernismo, postmodernismo, vanguardia, así como ya había sido vista como

---

<sup>184</sup> Aunque sin ver esto como rastros modernistas, llama la atención como casi la única crítica negativa: “la presencia de verdaderas caídas expresivas y del recurso a insípidos o detestables lugares comunes [...] al lado de imágenes gloriosas, novedosas y sugerentes [...] se aplanan lugares comunes tristemente tradicionales [...]”. (“Cubagua y la fundación de la novela venezolana” 454)

<sup>185</sup> A diferencia del rol que en la historiografía venezolana y latinoamericana se le da a Las lanzas coloradas, como hemos visto en el primer apartado de este capítulo, interesa que en el estudio más vasto que se ha hecho sobre la novela vanguardista latinoamericana, Niemeyer vea en Cubagua un “marcado perfil vanguardista” (345), mientras que Las lanzas coloradas le parezca “a primera vista, bastante más convencional”. (335)

novela histórica, novela de extraño telurismo, quizás antinovela, como el mismo Núñez pensó:<sup>186</sup> “Estoy lejos de creer que ‘Cubagua’ es una novela propiamente dicha –afirmó casi treinta años más tarde–, aunque este género admite hoy las formas más diversas” (“Algo sobre Cubagua”, El Nacional, 13.12.1959, en Bajo el samán 106).

Una de las cosas que primero llama la atención de la inquieta relación de la novela con la historia es la utilización de diversos conceptos de historia, solapados o concéntricos, que implican a su vez conceptos distintos del tiempo. Uno, es el que parece comprender “las cosas” de la historia, que se presenta y representa en sentido literal de los hechos del pasado, que sería la historia artificial, de tiempo lineal y teleológico. A éste, Núñez le agrega la experiencia indígena no escrita pero vista como un todo, y contrastarla con una historia natural, una historia anterior. Es una idea que puede ser rescatada en el mismo Marx, de la historia como parte de una historia natural mayor. Entonces, la naturaleza no es vista como el opuesto de cultura-civilización (Gallegos como consecuencia última), sino como posibilidad de una historia alternativa, armónica, posible de descifrarse en ella misma, y que le daría sentido al conjunto. De este modo, los dos momentos presentados como civilizatorios de la historia artificial, los siglos XVI y XX, representados a la vez en las dos ciudades –la Nueva Cádiz de Cubagua, ciudad símbolo como lugar del pasado, y La Asunción, ciudad de la realidad y de la escritura–, están sobre el plano de atemporalidad y no-lugar que representa Vocchi, como momento de transformación de la

---

<sup>186</sup> A diferencia de quienes, como Schulmann, han ofrecido una alternativa historiográfica al ver la vanguardia como una extensión del modernismo, es decir, una visión en la que privan más sus continuidades que sus diferencias, o la de Lasarte que interpone un postmodernismo con características suficientes para ser considerado por sí mismo ni modernismo ni vanguardia, aquí vemos una obra que rompe todos los esquemas, que es a la vez lo uno y lo otro, y ninguno de ellos. Es decir, una obra lo suficientemente sugerente desde lo estético, reveladora de muchas de las nuevas inquietudes narrativas, que completa un proceso que viene de sus obras anteriores, y está en relación también con sus trabajos no estrictamente ficcionales, pero que no puede ser ordenada de manera satisfactoria. En sí misma es un cuestionamiento a la historiografía.

naturaleza en cultura.<sup>187</sup> Aquí la naturaleza es tiempo mítico, aunque no necesaria o únicamente circular, en cuanto a que no es tiempo cronológico, sino inmemorial, y en él puede inscribirse la historia de apariencia lineal. De todo esto que lo mítico no sea un mero volver con una carga utópica predeterminada por el pasado, sino una constante interrogación de sí misma, búsqueda de sentido. Desde este punto de vista podemos aceptar Cubagua como novela mítica sólo en cuanto sea “historia descronologizada para imprimir permanencia a los hechos más allá del tiempo en que se produjeron. Historia y novela son dos versiones distintas de una misma realidad” (Miliani, Introducción a Cubagua xxvi). Entonces, no es elaboración mítica en el sentido de Hombres de maíz, Mulata de Tal o, incluso, en cierto sentido Macunaíma, sino estructura literaria que se aprovecha del mito problematizando la historia para descolonizarla y así apropiarse de ella.

Esto produce el acercamiento telúrico que pudiera ser llamado de manera precaria como animista, que cruza la ruina cultural –la ciudad y el pasado son escombros sumergidos, lo que suena plenamente benjaminiano– con la *historia* inscrita en las costas y paisajes, en los árboles, en las nubes, en las perlas codiciadas, una interrogación a los sonidos de la soledad que la destrucción deja tras ella. Podemos compararlo al Gallegos de Doña Bárbara donde, por el contrario, la naturaleza como arquetipo protagónico es un símbolo alegórico de la nación violada que responde con violencia, como lo ve Liscano (Prólogo xxiii). La solución narrativa que propone Gallegos apunta hacia la necesidad de superar los conflictos de poder mediante conocimiento y fuerza, orden y ley, y de allí la metáfora de unidad final de las tierras opositoras

---

<sup>187</sup> Es importante aquí señalar que el recorrido de Vocchi, descrito en la novela, desde Lanka hasta América, es un peculiar recorrido hegeliano hacia occidente, pero que va de trópico a trópico: arranca en el paleolítico, en pueblos nómadas de Lanka (Asia oriental), para dirigirse a Bachtra en Persia (Asia central), Mesopotamia, Grecia (Cnosos en Creta), luego parece pasar por Europa y, finalmente, América, antes del arribo de los españoles. Pero este periplo geohistórico concluye de manera caótica, al realizarse en el momento de un conflicto destructivo, no en un encuentro civilizatorio que conduzca a mayor libertad. En este sentido, también la experiencia mítica de Vocchi es una crítica al progreso. Por otro lado, al volver a sus orígenes no encuentra sus viejas ciudades puede ser interpretado como una crítica a la visión nostálgica de edades de oro, que pretenden algunos críticos. Vocchi experimenta la imposibilidad de volver al pasado, por lo que es necesario confrontar el presente y el futuro.

(Altamira y El Miedo) como espacio de la nación, como cultura (en sentido freudiano de represión).<sup>188</sup> En cambio, en Núñez la naturaleza es una entidad cultural *ella misma* y no su negación. Tampoco la propone como negociación, sino como armonía. Ella no encarna en los personajes, pero está constantemente cruzándolos, ellos subjetivan el paisaje. La naturaleza como forma de historia es una simbiosis con sus habitantes sucesivos, que se transforma en sí misma. Lejos de una racionalidad que se le impone, modernizadora y tecnológica (¿la democracia populista o la razón tecnocrática desarrollista?), es un pensamiento en sí, una posibilidad. Cubagua está llena de imágenes de significados plurales, cuando no inestables, que ratifican este sentido, recurriendo a la antropomorfización, estableciendo relaciones no sólo con lo humano, sino también con sus productos técnicos, marcadores de la contemporaneidad. Los cardones de Cubagua-isla son también indígenas que esperan y observan, aunque antes habían prestado sus espinas para impedir que estos mismos huyeran de los españoles y de la muerte: “(c)aminan los hombres descalzos, impasibles, taciturnos. Son hombres cardones” (56). A la vez, los cardones son antenas orientadas hacia el cosmos. Nila es las riquezas de la isla, nácar, perla, y al mismo tiempo la selva amazónica, y el barco *La tirana*. Incluso, las ruinas de la Nueva Cádiz de Cubagua *son como y son* la piel deteriorada por la lepra de Pedro Cálice, e incluso éste mismo, quien muere con lentitud: “Toda la fisonomía de la isla estaba en aquel rostro” (22). Es decir, en el simbolismo entreverado de las imágenes de la novela, Núñez construye un vasto tejido en que naturaleza y cultura se unifican, pero no en una propuesta pacificadora, sino en una espera tensa que increpa. Si el llano gallegueano es una metáfora geográfica, Cubagua-isla es una metonimia temporal, su historia es la historia de la nación. La primera clama por una reforma domesticadora, la segunda, por una rebelión. Cubagua denuncia que el pensamiento –o proyecto

---

<sup>188</sup> Aunque habría que matizar que en la visión gallegueana hay una naturaleza que también tiene en sí lo positivo, algo que puede resurgir de ella, en cuanto sea “manejada” por fuerzas distintas a la barbarie enseñoreada.

nacional– y la geografía –petróleo en este caso– atentaban una vez más contra sus pobladores, o mejor, su explotación capitalista, de espaldas al interés de los pobladores. De manera evidente, el nacionalismo de Núñez se enfrenta a imperialismo económico, representado por las empresas petroleras extranjeras. Nacionalismo es, también entonces, control de las riquezas y asunción de un *tiempo* no colonial.

Para entender esta visión telúrica, pero no como un recurso poético –como ha pretendido parte de la crítica–, puede leerse un curioso texto de Núñez, entre metafísico e histórico, Una ojeada al mapa de Venezuela,<sup>189</sup> que fue escrito entre 1933 y 1934. Partiendo de la premisa de una unidad espiritual primigenia de todos los pueblos, como una disposición natural a interpretar y darle sentido a su entorno, Núñez postula allí una fuerza recíproca entre pensamiento y naturaleza: “Porque el hombre trató siempre de reflejar la imagen del universo conforme al paisaje que le rodea, y en este caso, las ignotas llanuras y el rumor de las constelaciones en el silencio desconocido, hubieran ejercido su influencia en esa interrogación [...]” (5).

Como en la novela, el “secreto de la tierra” es sólo descifrable por una relación armónica con la naturaleza. Así, la explotación –tanto colonial como neocolonial– entraba en contradicción con ella, generando un desamparo en los conquistadores, que los imposibilitaba para interpretarla. Con palabras que podrían haber sido parte de Cubagua, Núñez explica:

Pero hay el silencio y la soledad. Existen las serranías sobrepasándose siempre, y los horizontes. En todo esto hay imágenes. Se cree percibir cosas que existen o han existido. Algo que escapa a nuestros sentidos. En fin, eso que los conquistadores, cuando sentían turbada su alma en medio de las soledades, llamaban el secreto de la tierra. [...] Así, ese contorno que contemplamos nos ofrece algo más que los simples relieves de su aspecto físico y nos encontramos

---

<sup>189</sup> Sorprende que la mayoría de los críticos que han abordado la novela con profundidad no hayan prestado atención suficiente a este ensayo, favoreciendo su más claro y posterior “Discurso ante la Academia de la Historia” (incluido en Una ojeada), de 1948.

frente a una inteligencia; un pensamiento abandonado a la tierra. (Una ojeada 4-5)<sup>190</sup>

Esta interrogación a lo inanimado estaba sostenida sobre una elaboración pitagórica del mundo como orden (a través del Timeo de Platón), que establece relaciones entre espíritu, cuerpo y cosmos, armonía universal inteligible sólo a través de las matemáticas. De allí la posibilidad de establecer vínculos entre naturaleza y cultura. El paisaje se torna una identidad que va más allá de lo histórico y lo historiado (oral o escrito), pero cuyo sentido se forma a lo largo de las sucesivas sociedades que la habitan e interpelan, comenzando por los indígenas, entendidos como habitantes primigenios que no pudieron alcanzar plenitud creativa, debido a la violenta irrupción conquistadora (Una ojeada 5). La escasez de documentos –apenas un resto arqueológico, una señal escrita en piedra, una melodía, una leyenda–, no es óbice, sin embargo, para intuir la potencialidad que se cifra el entorno, y representar desde allí el universo.

Lo indígena en Cubagua, más que una referencia específica a las escasas etnias sobrevivientes entonces en Venezuela, es la fuerza interpretativa de una deuda, preguntas que quedan como silencios llenos de significados. En La galera de Tiberio, novela que de manera directa continúa sus preocupaciones, dirá: “El silencio del indio era un estado de alma. Un estado de alma que duraba siglos” (54). Por ello, no hay un culto indigenista ni evocación lírica, como tampoco vuelta idílica e ingenua al pasado, ni edad de oro o viejos paraísos, hay una conciencia de una incompletud como civilización, como es evidente en Una ojeada. De aquí que no sea,

---

<sup>190</sup> En efecto, ideas casi idénticas llenan la novela, como cuando Leiziaga piensa: “[...] los campos donde flota un aire de cosas inmemoriales y extinguidas [...] En la espuma como en la niebla y el silencio hay imágenes fugitivas. Son tan ligeras en su eternidad que apenas podemos sorprenderlas; pero en ocasiones, un sonido, una palabra u otro accidente inesperado, provoca la revelación maravillosa en el hondo misterio de las costas y serranías” (17). O cuando fray Dionisio pregunta: “¿Has comprendido, Leiziaga, todo lo que ha pasado aquí? ¿Interpretas ahora este silencio?” (38) Y, cuando el mismo cura le dice que las espinas del cardón eran “antenas (que) podrían entregarnos el secreto de alguna teogonía inédita [...] O quizás pertenece a los signos de algún zodiaco perdido”. (39)

como ya vimos, una indagación de la historia, si se piensa como tal (tentativa ésta, hasta ahora fallida, quizás, de canonizar la obra como novela histórica), sino, más bien, una crítica a la historia como ideología y de la historiografía como aparato ideológico. Así podemos entender que Cubagua no busca meramente recrear la crónica histórica ni reelaborar sus personajes. Su énfasis, por el contrario, está en el desmontaje de las clases que se han enseñoreado de la historia económica y cultural del país, y desmontar al mismo tiempo las fuerzas conservadoras y activas que permiten su permanencia:

La tierra y el tiempo. Porque no es en *un pasado definitivamente muerto* donde será posible encontrar el ritmo acelerado de esa actividad creadora. [...] La cultura en todo caso, no es inercia o inmovilidad de espíritu. No es una expresión arcaica. Es, ante todo, comprensión y facultad de proseguir la historia. Y no es que se quiera hacer profesión de fe contra el pasado. Aquí mismo hemos visto cómo en sus entrañas pueden hallarse los augurios del presente y del futuro. Hay fuentes recientes ya exhaustas y en cambio otras de origen remoto que fluyen siempre jóvenes. Sin duda el pasado puede ofrecernos un refugio donde palpar el color ideal y fastuoso de las cosas antiguas. Pero un culto exclusivo del pasado supone *no ya un retorno estéril sino una superchería* —y todavía más— la atrofia del cuerpo y del espíritu. (Una ojeada 21, énf. nuestro)

Lo indígena ronda una referencialidad antiimperialista continental,<sup>191</sup> funcionando, una vez más en nuestra historia cultural, como recurso de lo nacional (retórica de lo originario), más que propiamente como referencia étnica o cultural, para personificarse en la idea de resistencia y

---

<sup>191</sup> Es curioso un reiterado apelar a lo indígena en algunos de los escritores y artistas más interesantes de esta generación en Venezuela, lo que permite pensarlo como recurso de “autenticidad” frente al tono extranjerizante del imperialismo en su manifestación petrolera. Recorre los poemas del Áspero (1924), de Antonio Arráiz, y el poema de Luis Castro aparecido en válvula, ambos hablando de *nuestra* América. Sin embargo, el mismo año de 1928, Ismael Urdaneta, en “Indio de perfil de medalla”, señala su ausencia real de la sociedad venezolana de entonces, y agrega como hecho curioso, la visión que desde su precariedad lo opone al “conglomerado” de “el español bastardo que somos a sus ojos,/ y un odio ancestral para el español/ el mismo de hace cuatro siglos” (51). Quizás esta simbolización antimperialista fuera una de las razones que expliquen el sorprendente éxito que tuviera, en esos años, la actitud “indianista” del guitarrista paraguayo Agustín Barrios Mangoré, en toda Latinoamérica.

rebeldía –como veremos más adelante en el análisis del personaje Nila– ante las pretensiones de una modernidad internaciona, que ya se presentaba como nuevas prebendas económicas para las clases hegemónicas y para los países centrales, o sea, nuevas formas de sometimiento de los países periféricos. Lo indígena es la fuerza de lo propio, de lo auténtico, nombre de una potencialidad. Para entenderlo, podemos contrastarlo con las ideas de decadencia y debilidad que presentan en la coetánea Las lanzas coloradas (desprecio no sólo a lo indígena, sino también a lo negro como componentes del mestizo). El mismo Uslar Pietri se encargó de advertir (o clamar) una significación casi nula en la sociedad venezolana de entonces, en un contexto marcado por la cultura europea dominante: “[...] país de vasto mestizaje cultural y étnico, en el que la presencia indígena y también la africana no pasan de ser marginales y en el que predomina un fondo común de herencias mezcladas que le da un carácter peculiar” (Liminar 10).<sup>192</sup>

Cubagua mezcla, entonces, visión metafísica, archivo (en su sentido antropofágico) e ideología, en dirección a un cuestionamiento del proyecto nacional que se proponía en el nuevo estampado de las relaciones internacionales, nuevo orden en el que Venezuela, de manera tan medular, se inscribía como productor de fuentes de energía. Sólo desde ahí puede postular Núñez la naturaleza como recurso efectivo para analizar las continuidades entre pasado y presente inmediato, la Colonia que implantó una economía fracasada, que pasa por la República y permanece, para miseria de los pueblos derrotados que aún la sufrían (y sufren). Interrogación cuestionadora y crítica de sus bases históricas, desde su potencialidad territorial, con lo que la novela cobra un fundamento político no sólo novedoso, sino inquietante.

---

<sup>192</sup> En efecto, la exaltación de tono futurista-fascista que hace Uslar Pietri del mestizo Presentación Campos (culto a la guerra, la fuerza irracional, una cierta “belleza” de la violencia que excusa su “salvajismo”, el rechazo a la debilidad, etc.), no oculta el desprecio por las “otras” razas del componente nacional: indios indolentes, cobardes, degenerados, viciosos, negros adúlantes, lascivos, flojos, ¡que sonríen cuando el amo se dispone a violar a sus mujeres! (137)

### 4.3 EL FÓRCEPS DEL DOCTOR ALMOZAS

En el primer capítulo de la novela, los notables de la isla de Margarita entablan una conversación en la casa de Stakelun, gerente de una mina de magnesita, cuyas labores estaban detenidas por causa de un litigio planteado por un exgerente en contra de la misma compañía. Discuten las posibilidades del desarrollo económico de la región. En un ambiente de decaimiento y sequedad, con un escenario poblado de herramientas abandonadas y cruzado por carreras de perros ociosos, surge una idea constante en la novela, y que viene del fondo de los tiempos coloniales: la contradicción entre potencialidad de las riquezas y dificultad de solventar las necesidades humanas mínimas (la falta de agua dulce).<sup>193</sup> Como se afirma más adelante, citando al viajero Francisco Depons, este contrasentido de la realidad es sólo superado por la codicia.<sup>194</sup> Almozas, “médico, cirujano y partero”, postula una suerte de lugar común de la cultura venezolana, desde que Colón creyó que allí se encontraba el Paraíso Terrenal: “En nuestro país se puede hacer todo y todo está por hacer” (9). Expresaba la combinación propia de la intelectualidad gomecista, de conocimiento e iniciativa –intelectuales y liderazgo caudillesco–, que reiteradamente inventa el

---

<sup>193</sup> Ya Fernández de Oviedo había escrito sobre Cubagua: “es muy pequeña y esterilísima e sin gota de agua de río, ni fuente, ni lago o estaño; y con esta y otras dificultades, sin haber en ella donde se pueda sembrar ni hacer mantenimiento alguno para servicio del hombre, ni poder criar ganados, ni aver algún pasto, está habitada y con una gentil república que se llama la Nueva cibdad de Cádiz, y ha seido tanta su riqueza, que tanto por tanto no ha habido en las Indias cosa más rica ni provechosa [...]” (cit. en Uslar Pietri *Letras y hombres* 17)

<sup>194</sup> Es de notar que esta ausencia de agua, como referencia a las privaciones de la isla y la limitación del “progreso” está también relacionada al avance “imperialista” que representa el norteamericano Stakelun. Éste termina en posesión, por manejos extraños, de la finca “Las Mayas” (nombre que luego es utilizado como constelación, en referencia a un tiempo supracultural), de la que era propietaria una de las familias aristocráticas de la isla. Es el paso evidente de la vieja hegemonía a una nueva, constituida por las alianzas con el poder internacional. De hecho, la finca es una de las pocas que posee fuente de agua, y Stakelun establece un alambique para comercialarla.

país de cero (¿las ya decenas de constituciones nacionales?), obviando los saberes locales y la tradición popular.<sup>195</sup>

Mientras habla, el doctor Almozas deposita sobre el suelo un fórceps oxidado. Esta imagen funciona aquí como oxímoron, en cuanto es un instrumento de ayuda al nacimiento pero cuyas condiciones pueden ser la causa de la muerte. El desprecio a la vida que otorga genera el asombro del gerente extranjero, testigo del gesto indolente del médico. La narración acompaña la imagen como paralelo a la disyuntiva discutida como fertilidad sexual-pobreza, creando así una metáfora múltiple de equivalencias entre lo humano y el medio natural, muy presentes en la novela como ya vimos, resumida en una sola frase (un sujeto y un verbo): “Él mismo tenía veinticinco hijos y unas plantaciones de coco” (10). Finalizando su intervención, en un gesto entrecortado que evoca la distancia entre civilización y barbarie, el doctor Almozas contrapone ciencia, como instrucción para utilizar la técnica, y el vulgo que, en realidad, es el destinado a sufrirla.

En estos párrafos y en particular con la imagen paródica del fórceps oxidado, Cubagua se abre ridiculizando la postura avaladora del progreso, propia de los intelectuales positivistas del gomecismo, pero también la propuesta educativa gallegueana que era ya la nueva concreción opositora, distinta del caudillismo armado y del incipiente internacionalismo comunista venezolano, al menos la postulada en sus obras hasta Doña Bárbara, sumando una combinación

---

<sup>195</sup> En definitiva, esta es la posición de Gallegos y, obviamente, no la de Núñez. Si bien el derecho de Doña Bárbara es el de la violencia, la magia y la seducción, es un derecho anterior al derecho, en cuanto a su sangre de indígena violada. En cambio, Santos Luzardo es expresión de otro tipo de violencia, la civilizatoria que se ejerce sobre el saber regional, tradicional, aunque en este caso nacionalista, al mismo tiempo en contra del poder extranjero.

de liderazgo de intelectuales nuevos (Santos Luzardo y no Lorenzo Barquero)<sup>196</sup> y apego a la ley.

Recorre la novela la idea de que la tecnología y la ciencia se oponen al bien de la comunidad, pero no como un hecho predeterminado por sus posibilidades intrínsecas – potenciadoras de la producción (el desarrollo de las fuerzas productivas)–, sino en cuanto han sido aprovechadas para replicar y reforzar las relaciones de poder y explotación ya establecidas, es decir, como hechos ideológicos en el sentido althusseriano. Mientras, en la misma conversación que venimos refiriendo, el juez opone con sarcasmo: “El progreso llegará a nosotros después de un milenio”, mientras que el militar varía el motivo inicial con un ambiguo “todo puede hacerse y nada” (9). Aquí, el recién llegado ingeniero Leiziaga, representante del gobierno, plantea el progreso como beneficio personal, para lo cual está dispuesto a servir a los intereses extranjeros: “Siempre he acariciado grandes proyectos: empresas ferroviarias, compañías navieras o vastas colonizaciones en las márgenes de nuestros ríos; pero si logro una concesión de esa naturaleza, la traspaso en seguida a una Compañía extranjera y me marcho a Europa” (*ibid.*).<sup>197</sup>

No obstante lo que ciertos críticos hayan repetido, en Cubagua el progreso no está personificado en Leiziaga, pues éste expresa sólo intenciones personales. El progreso, como discurso, funciona como falso ideal y es así que es criticado e ironizado en toda la novela. No es siquiera una concepción de progreso ideal, que tiene la socialdemocracia criticada por Benjamin en sus Tesis (de la humanidad misma, sin término y de manera incesante), sino una excusa para

---

<sup>196</sup> En la novela hay un cambio de generación intelectual, del que representa Lorenzo Barquero, degenerado por debilidad, a Santos Luzardo quien, recuperando el sentimiento de “patria” perdido por su educación, es la sombra protectora de la Marisela-Venezuela del futuro.

<sup>197</sup> Esta pretensión es equivalente a la de Santos Luzardo con su hacienda Altamira, en Doña Bárbara, al comienzo de la novela, quien luego se convence de la necesidad de recuperarla y ponerla de nuevo en funcionamiento (y no venderla), y este cambio es el móvil de la trama, la reconquista del “amor” a la tierra, en su doble acepción de propiedad y de nación.

la corrupción y el robo, es decir, una vez más, el argumento que esconde la situación de despojo vertical, la ineficiencia del gobierno y de los grupos de poder. Por esto, tampoco creemos que Leizaola sea iniciado en “el secreto de la tierra”, pues traiciona *esa* tierra (a la que se refiere Núñez en Una ojeada) en su confusión y en la incapacidad de controlar sus deseos irreprimibles. Apenas surgido del areito, se deja llevar por sus instintos colonialistas, y aspira diez mil indios para (explotarlos y) explotar las perlas (55). Confrontado con la historia que lo construye, con el espejo del tiempo, con su ser verdadero, se ve obligado a una suerte de psicoanálisis sociohistórico, que lo pone delante del lector, desenmascarado. De ahí que no pueda, desde ninguna perspectiva, ser la voz del autor, que como sabemos, mantuvo y radicalizó, precisamente, una postura opuesta y descolonizadora, la necesidad de un pensamiento y una acción armónicos con el espacio, con la naturaleza, con la nación.

De este modo, queda caracterizada de entrada la capa social dominantes presente en la novela, evidenciando la incoherencia entre su argumentación y su práctica real. Argumentación compleja, sin embargo, pues pretende que la educación sea una prebenda de las élites; el progreso, una instrumentalización de la economía para beneficio de las compañías extranjeras, la burocracia parasitaria y las clases locales poderosas; por ello, la necesidad de que el gobierno esté en manos de un caudillo y, como conclusión, se exprese el desprecio de las masas. Así, las circunstancias están determinadas (o vistas) como *factum*, y todo esfuerzo que no esté dirigido al beneficio personal es considerado inútil. Ideología, si se quiere, pero también es el otro nombre de la corrupción que ha caracterizado la legalidad y la historia latinoamericana desde sus orígenes. Cubagua es clara en esto, crítica que Lasarte cree común en varios de los novelistas venezolanos que estudia como postmodernos: “la idea de una crítica sistemática —no ambigua como la de los modernistas— de la modernidad burguesa, de la idea de progreso y de la

racionalidad positivista; es decir, una común crítica del presente, visto como decadencia cambalachesca o apocalipsis [...]” (Juego y nación 24).

La efectividad de estas ideas es puesta en juego en la evolución del joven ingeniero, quien comienza con plena agencia de sus cometidos personales, como representante del Estado centralizado, pero cae en manos de los personajes populares, en particular, por el misterio de fray Dionisio y la atracción sexual de Nila. El primero es una suerte de misionero asimilado (tiene un diente de caimán en el rosario), extraña combinación del Padre de las Casas (quien, sin embargo, era dominico, mientras éste es franciscano, como la capilla de Núñez) y de los viajeros coloniales,<sup>198</sup> mediador de pueblos, él es el verdadero faraute (como se llama el último capítulo y uno de los barcos que van a la Cubagua-isla), a la vez traductor y mensajero de culturas y conocimientos, pero también figura del testigo, del que ve, puede y sabe narrar. Nila, en cambio, está llena de otro tipo de misterios, como se verá más adelante en su construcción simbólica, pero ella es lo impenetrable, lo no capturable, es el objeto del deseo, siempre inalcanzable de la novela.

Los diálogos entre Leiziaga y fray Dionisio son centrales en el desenvolvimiento de la trama. El primero, como un colonizador moderno, persigue las huellas de petróleo en el agua del mar, que son también las huellas de tiempos antiguos, pues era recogido por los indígenas como recurso medicinal y enviado a Europa ya desde el mismo siglo XVI. El interés por el petróleo también flota en sus palabras, como en toda la narración: “[...] sus palabras forman círculos en el silencio” (44). Para evitar las consejas del fraile, le dice: “El pasado, siempre el pasado. Pero, ¿es que no se puede huir de él? Sería mejor que hablásemos ahora del petróleo” (23). Leiziaga imagina la isla transformándose en un campo petrolero (la modernidad petrolera que comenzaba

---

<sup>198</sup> El viaje de Humboldt y Bompland es evocado en el texto, sin nombrarlos, en particular, al referirse al convento de Caripe (23) y al elixir de Atabapo; mientras que el mismo fray Dionisio cita el viaje de Depons a Cubagua (24).

en algunas ciudades venezolanas), pero mezclándola con la primera época colonial, poblándola de esclavos africanos.<sup>199</sup> Núñez lo presenta gracias un hábil manejo del lenguaje, en una sucesión de tomas con imágenes visuales casi cinematográficas, apelando al montaje, pero también al *bricolage* (el letrero que evoca la muerte, por ejemplo), efecto estilístico con el que había alcanzado ya resultados notables en los pasajes bélicos de Después de Ayacucho.<sup>200</sup> Se cifra aquí el encuentro de los extremos temporales narrados, todo en presente y sin solución de continuidad entre el siglo XVI y los años veinte:

Las expediciones vuelven a poblar las costas. Se tiene permiso para introducir centenares de negros y taladrar a Cubagua. Indios, europeos, criollos, vendedores de toda especie se hacinan en viviendas estrechas. Traen un cine. Se elevan torres de acero. Depósitos grises y bares con anuncios luminosos. También se lee en una tabla: “Aquí se hacen féretros”. Los negros llegan bajo contrato. Los muelles están llenos de tanques. Los buques rápidos con sus penachos de humo recuerdan las velas de las naos. (38)

En un texto paralelo (pero posterior en el *plot*), el conde Lampugnano llega a la isla con una máquina para explotar las perlas por concesión real, la que le permitiría una suerte de pesca

---

<sup>199</sup> Esta ilusión de Leziaga puede hacer referencia a la llegada de miles de trabajadores petroleros negros de Las Antillas. Su condición de extranjeros los debilitaba, haciéndolos temer más las consecuencias de las acciones sindicales, pero también, al hablar inglés, se identificaban y acercaban más fácilmente a los “patrones” extranjeros que a sus compañeros. Esto generó enfrentamientos con los trabajadores nacionales, pero no de orden racial, sino propiamente laboral. Algunos de estos antillanos, al parecer, sabotearon los primeros intentos de huelgas (Berquist 264 *et passim*).

<sup>200</sup> Hay que emprender no sólo la lectura comparativa de Las lanzas coloradas con Cubagua, como muy parcialmente hacemos aquí, sino con Después de Ayacucho, anterior en once años, con la que tiene notables parecidos. Los equivalentes entre las aspiraciones de ascenso de sus respectivos antihéroes, la presencia de una pareja central de hermanos, cuyo origen genealógico (en su construcción novelesca y referencial) los lleva a la Colonia, el escenario en las haciendas de Aragua, la guerra entendida como incendio, la arbitrariedad ideológica de los bandos, en particular, en sus estratos sociales más bajos, etc. Hablamos, entonces, de una influencia fuerte jamás reconocida ni discutida, ni por los autores ni por los críticos. Sin embargo, el tono paródico de Núñez y el apocalíptico de Uslar son profundamente distintos, puntos de vista autorales contrarios, en particular, en su metáfora histórica hacia el presente, el de la dictadura de Juan Vicente Gómez. El primero, desmonta la factura del caudillo y lo hace producto de la pérdida de valores, y allí se queda; el segundo, lo insinúa como necesidad ante el caos que la inestabilidad instaura, y expresa las consecuencias mismas de este caos (¿el postgomecismo visto en 1928?) —no obstante la lectura opuesta que hace Niemeyer (336)—.

de arrastre minimizando el uso de la mano de obra esclava. Se sabe que su proyecto despertó suspicacias, porque pondría en cuestionamiento el poder de los colonos ya arraigados, y el proceso de enriquecimiento colonial –más que de acumulación– basado en la posesión de indígenas. En esta situación se puede percibir la cierta debilidad del poder central que, por la distancia, no lograba controlar las ambiciones casi feudales de los conquistadores, la anarquía social que imponen durante el siglo XVI, como bien lo señala Blanco Fombona, en un libro coetáneo de la novela (Los conquistadores 284). Así, los colonos no permitieron que se empleara el “pérfido invento”, asociándolo entonces con la hechicería, produciéndose luego la degradación del aristócrata milanés, quien intenta robar a los colonos, va a la cárcel y, finalmente, muere.

Las perlas ejercen su capacidad de atracción y de simbolización histórica, mientras el petróleo, su carga de futuro. En realidad no hay una sustitución de una por otra, sino una superposición de los procesos históricos de su explotación, lo que debe ser visto como variaciones de una misma lógica colonial, una economía de extracción intensiva y rentista, cuyo resultado era la destrucción y la soledad. Fray Dionisio insiste en que Leiziaga oiga la naturaleza (en el sentido de una cultura transhistórica que relaciona habitantes y mundo natural, como ya vimos), tanto como a sí mismo (suerte de inconsciente acumulado en su línea genealógica y simbólica), en un intento por romper el encierro del presente continuo, su fracaso, su estancamiento, lo que se ve frustrado en la novela, pues Leiziaga no es capaz de ello. Luego del areito, se desencadenan sucesos de su decadencia como personaje. Roba las perlas, como Lampugnano había robado la bolsa de monedas, imaginando la explotación de los placeres como en tiempos coloniales, mientras en su presencia muere, sin darle valor, Martín Malavé, uno de los pescadores esclavizado por deudas familiares.

Frente a un Santos Luzardo que impele al cumplimiento estricto de las leyes que lo favorecen, poniendo cercas a contratos y propiedades, y por tanto no está interesado en discutir el estado de derecho en que se basan, Leiziaga, como fiscal del ministerio, interviene la pesca clandestina de las perlas (que sería el robo al Estado), pero para apropiarse de ellas. Es una suerte de derecho en segundo grado, cuando a su vez, Tiburcio Mendoza –el historiador hegeliano que habla del “alma de la raza”–<sup>201</sup> se las robará a Leiziaga, y el juez Figueiras, dando el veredicto de una práctica luctuosa que se convierte en ley, abarcando toda la oficialidad, concluirá que “[l]as perlas están ahí para que todo el mundo se beneficie de ellas y perjudicar al fisco es siempre agradable” (63). Es la codicia como catalizador del contrasentido riqueza-pobreza, de la que se ha hablado en la novela. Leiziaga, buscando a Nila y huyendo de la ley que decía representar, irá al Orinoco o volverá a Cubagua,<sup>202</sup> pero nada habrá cambiado, es una historia pendiente: “Todo estaba como hace cuatrocientos años” (66).

La explotación perlífera funciona también como momento problemático de la nación, en cuanto Cubagua-isla fue el primer asentamiento de lo que se llamaría Venezuela. Nacimiento que pudiera ser planteado en términos similares al fórceps del doctor Almozas, y que en el denso lenguaje metafórico de la novela se ratifica como posibilidad doble, que puede ser entendida como la identidad de los tiempos en juego: “Venía de usarlo en un parto muy laborioso.

---

<sup>201</sup> Interesante que Leiziaga, ya profundamente trastornado por sus experiencias recientes, discuta con él esto, más bien afirmando una conjunción irresoluta de almas superpuestas. Carrera malinterpreta el punto de vista del “historiador” con el del autor, que por el contrario, hace mofa de esta suerte de *Volkgeist*. (“Cubagua y la fundación de la novela venezolana” 454)

<sup>202</sup> El paralelo de Cubagua con el Orinoco pudiera seguirse en varios textos ensayísticos de Núñez, de corte histórico-periodístico, precisamente, Orinoco. Allí, desarrolla las conexiones entre la avanzada colonizadora británica en Hispanoamérica y la búsqueda de El Dorado. Partiendo de Raleigh, llega a las disputas limítrofes de finales del siglo XIX, en las que Venezuela pierde buena parte del Esequivo ante Gran Bretaña, debido a un irrito arbitrio internacional en el cual también participa Estados Unidos. Sin embargo, es interesante que, en vida de Núñez, todas las ediciones de Cubagua mantuvieran el final en que Leiziaga (y la *historia*-trama) se dirige al Orinoco, mientras que al parecer su decisión final (variante destinada a la edición de 1959, pero irrespetado por los editores que reprodujeron de nuevo la primera edición) era llevarlo de vuelta a Cubagua, como aparece en la edición de 1976 y en la de Biblioteca Ayacucho.

Gemelos. El caso es frecuente en la isla” (10). Cubagua, desdoblado la historia en el presente –y no al contrario–, evidencia el trauma de una modernización que comenzaba a través de una reactivación de un pasado fallido. Por eso, habla de relaciones coloniales sucesivas, saltando por encima de la Independencia, para definir esa paradoja que abre el libro y que resume el fórceps “Almozas hacía pensar en aquella gente tan pobre y tan fecunda” (*ibíd.*). En su “Discurso de incorporación a la Academia de la Historia”, “La historia de Venezuela”, en 1948, Núñez lo aclaró:

No nos sería dado hablar de la Colonia española sin referirnos a otras colonizaciones posteriores. Hablar de las miserias de ayer y callar las de hoy. De la inversión de capitales coloniales será preciso escribir voluminosos libros. Dos estilos o dos maneras en el fondo semejantes. En tal sentido la Real Compañía Guipuzcoana no difiere mucho de las compañías explotadoras del petróleo, por ejemplo. Extraen la sustancia, la riqueza de la tierra [...] Hay un contraste permanente entre la riqueza del suelo y la pobreza de sus habitantes. (215)

El recurso de legitimación histórica que significaba la explotación intensiva del petróleo a gran escala (una suerte de postura desarrollista), como ideología del progreso, se movía tácitamente como conclusión de las luchas heroicas y continentales independentistas. El nuevo recurso permitía la estabilización fáctica del país independizado, un país centralizado en lo político, militar y financiero (bajo el manto dictatorial, es decir, la dupla dictadura y nación). Era, al fin, la esperanza de una riqueza compartida dentro del marco de una nación abarcadora de la totalidad. Así se podría avanzar hacia el porqué el siglo XIX es excluido de la novela, en particular las gestas independentistas, en un momento en que el gobierno preparaba los festejos

del centenario de la muerte de Bolívar, con claras intenciones de apropiación ideológica.<sup>203</sup> La independencia había funcionado como fuerza expansiva, liberadora, pero no había cohesionado la nación, de allí que las sucesivas luchas civiles jugaran con la idea de la realización de las promesas independentistas (Después de Ayacucho). Núñez, en sus novelas, escenificó la imposibilidad de conciliación nacional, al contrario de las narrativas fundacionales, planteando la alegoría fracasada de las relaciones amorosas asimétricas (de clase, educación y raza). Una clase hegemónica producida por la misma Colonia, reproducida en la República, pero expuesta a la permeabilidad de los avatares de la guerra,<sup>204</sup> no logró adquirir la representatividad (aun falsa) que tuvo en el resto del continente, es decir, el poder de convertirla en ficción fundadora. Entonces, cuando Cubagua reactiva el pasado de la explotación (y no de las culturas indígenas en sí) evidencia una contradicción *in nuce*: la imposibilidad de llegar a un vínculo armónico entre pensamiento y potencialidad territorial (el petróleo), en el marco de los reajustes de las relaciones neocoloniales, impedía a su vez emprender un proyecto de nación exitoso. El progreso actuaría como el fórceps oxidado de la historia: tecnología, ciencia, saber, liderazgo servirían para fundamentar el desprecio por la vida, el deterioro de la calidad de vida, la mengua de las posibilidades y potencialidades de sus mayorías.

Es la negación planteada en Cubagua. Si la Venezuela colonial no tuvo proyecto propio –como parte de la economía imperial española centrada en la explotación colonial intensiva–, y el acto independentista en el XIX no logró consolidarla como nación –una fundación sin nación

---

<sup>203</sup> Esto la diferencia de Las lanzas coloradas o Después de Ayacucho que metaforizan sus propias realidades referenciales con las guerras del siglo XIX –bandos y clases sociales enfrentados–. Y diferencia de ambas con Doña Bárbara, que hace que las guerras civiles del XIX –representadas en los enfrentamientos entre los Barquero y los Luzardo– se resuelvan a favor del futuro ideal que representa Marisela educada.

<sup>204</sup> La similitud de la suerte de los personajes patriarcales Guillermo Federmann de Sol interior y Gaspar Montenegro de Después de Ayacucho, así como del mismo Leiziaga, aunque más problemático, representan claramente no sólo la decadencia de la clase oligárquica de finales del XIX y principios del XX, y sus intentos de reajuste social y económico, sino también su fracaso histórico como clase hegemónica.

que quedó pendiente, historia frustrada como la llama Araujo (“Ensayo sobre la obra literaria” 24)–, la avanzada neocolonial alrededor del petróleo (como la globalizadora actual) intentaría la paradoja de postular una nación sin proyecto propio.<sup>205</sup>

Guillermo Sucre ha definido la visión de Núñez como la de un fundador, el que busca en lo inédito, en lo “aún no construido”, precisamente, en lo no escrito: “Con paciencia, con esa lucidez de los solitarios, supo encontrar los que podrían ser los grandes lineamientos de una acción colectiva” (9). Y ésta sería el acto descolonizador que pasaría por el rechazo de la también persistencia caudillesca, hasta llegar a manos de un pueblo dispuesto a producir –y reconocer– a sus propios dirigentes, como él mismo afirmó: “[...] fundar un país es una empresa hermosa y grande. No puede ser obra sino de un pueblo. Pero ese pueblo ha de encontrar dirigentes capaces, con visión bastante, que defiendan su territorio y encaucen y favorezcan el esfuerzo de los pobladores...” (cit. en Mieres 34).

De esta manera, Núñez está consciente de que las clases dominantes (Leiziaga tanto como el resto de los “notables” que participan en la discusión inicial) no romperán la inercia que las favorece, el marco de su hegemonía. Si el “secreto de la tierra” estuviera en sus manos –de no ser una contradicción–, sería insuficiente. En su sorprendente “Discurso” planteará a los mismos académicos e historiadores oficiales, con un énfasis benjaminiano, la necesidad de profundizar en la otra historia, la no escrita o escrita “al detal”, la historia de los vencidos, la del hombre

---

<sup>205</sup> Intuimos que Núñez hereda esta visión de Blanco Fombona, en particular de Los conquistadores del siglo XVI, de 1922. Allí, el furioso antiimperialista y antigomecista detecta el interés de historiadores norteamericanos en ensalzar la gesta conquistadora española. En su introducción escribe: “Remontándose a los orígenes de aquellos pueblos curiosean, y aplauden con frecuencia, la epopeya, mitad odisea, mitad iliada, de los homéricos conquistadores. Nada de extraño que Yanquilandia los aplauda. ¿No descubre en ellos, aunque empleada en otra forma, aquella energía dinámica que caracteriza a los sobrinos del *Uncle*?” (4-5) Para más adelante describir: “Los yanquis, pues, como los hechos y las doctrinas lo demuestran, aspiran, de algún tiempo a esta parte, a imponerse en el Nuevo Mundo en aquella extensión y grado que nuestra imprevisión les permita. ¿Cómo extrañar que ahora celebren a los conquistadores cuyos pasos, con cuatro siglos de retardo, aspiran a seguir?” (9)

común,<sup>206</sup> que podría producir una “historia sin mentalidad colonial, aunque con ímpetu colonizador” (214). Y como si se refiriera a sus dos últimas novelas, agregó que “sólo ruinas señalan el paso de todas las dominaciones. La otra, la que puede llamarse doméstica, está siempre pronta a recobrar su imperio (*ibíd.* 215).

Es decir, había necesidad de pasar por encima de los lazos coloniales (y republicanos), que más bien enturbiaban la posibilidad de recontactarse con la *historia*, y establecer, no una nostalgia sino, precisamente, un proyecto nacional viable: “El mismo débil trazado de la colonización española que todavía mantiene sus ataduras sería apenas un accidente entre nosotros y un pasado inmemorial” (*ibíd.* 214). Ese era el sentido de su paradójica colonización descolonizada del futuro, la conquista de una tierra y una libertad perdidas, y que el imperialismo travestido en inversión de capitales, es decir el neocolonialismo, no hacía sino profundizar, como dirá con claridad años más tarde (Bajo el samán 16). Así, no eran sólo las tensiones de las fuerzas productivas, sino un problema que fundamentaba valores transcendentales: “Pero los pueblos tienen otras razones más allá de contingencias económicas. Tras esa historia económica o de los economistas puede hallarse la pasión de un pueblo por su libertad” (“Discurso” 214). Era lo que había intuido Mariátegui, a finales de los veinte, desde una perspectiva marxista, el vínculo propiedad de la tierra-libertad que recorre su obra.

Como en Una ojeada, en la Cubagua-isla destruida de la Cubagua-novela los tiempos de la cultura nacional encontraban territorialidad, es decir, una tensión entre *esa* historia y la palabra

---

<sup>206</sup> En las Tesis de la historia (que Núñez obviamente no podía conocer todavía), Benjamin plantea que la historia de los dominadores es continua, coherente y escrita, mientras que la de los dominados es ruinas en el tiempo, condicionando la primera a la existencia de la segunda. Allí, como en “El narrador”, opone la actitud del cronista a la del historiador. Éste valora los grandes hechos, acontecimientos, de manera épica, mientras que aquél apunta al rescate de los hechos pequeños, rescate para la historia de una “humanidad redimida”, como dice en su tercera Tesis (49). En “Historiadores y novelistas”, del 5 de diciembre de 1957, Núñez lo definió como proyecto literario: “Aprovechar el material novelable que hay en las vidas oscuras cuya historia no llega a la otra historia, o no merece atención de los historiadores es también lo más difícil”. (Bajo el samán 104)

dispuesta a buscarle destino. El igualar los dos extremos cronológicos hace ver la historia como frustración. Cubagua no es en sí un proyecto (como sí lo es Doña Bárbara), sino un diagnóstico que implica un augurio.<sup>207</sup> Es la diferencia de la historia no como *continuum* sino como permanencia, ruinas planteadas ya no como restos marchitos de lo que fueron sino como constancia de un incompletud constitutiva. En realidad, es la otra cara tanto del progreso teleológico como de la misma circularidad (según quienes la ven como una novela de tiempo mítico), en cuanto la permanencia patenta la imposibilidad de un futuro fundamentado en sus bases o en un supuesto origen ideal. Ni hacia delante ni hacia atrás. Más que interés por un pasado muerto o por una reinterpretación condicionante e inevitable de todo futuro, sin posibilidad de cambio, el apelar de Núñez al pasado del pasado ofrece una potencialidad viva que se opone a la constitución colonial persistente. La escritura expresa esa posibilidad de proseguir una historia, entonces, detenida (Una ojeada 21). De allí, esa frase que anticipa la imagen final del Dédalo e Ícaro de Dario Fo (que impele a confrontar la realidad, a construirla, y no a huirle desde la utopía): “Quizás sea el arte el llamado a despertar esa virtud creadora. Un arte que ha de llenarse de tierra las manos” (*ibid.* 21). Tierra que llama lo cultural, nuevamente, en cuanto relación geografía-cultura como vínculo estructurante de un proyecto descolonizador y no un ámbito de carencias o de mero misterio. Inscripción crítica coherente que involucra su factura estética, como afirma Niemeyer:

Cubagua no es sólo la novela sobre una concepción mítica y anticolonialista de la historia latinoamericana, sino que es ella misma su expresión, su equivalente

---

<sup>207</sup> Ese sentido premonitorio del espíritu vanguardista que Ángel Rama otorga a los *outsiders* de la novela latinoamericana de esos años: “La condición profética de ciertos textos narrativos sólo es reconocible, como en toda profecía que se precie de serlo, cuando tardíamente se produce la revelación luego de un período más o menos largo de oscurecimiento y desdén respecto a sus significados. Es uno de los artilugios peculiares del espíritu vanguardista que ha permitido cultivar, casi sistemáticamente, la marginalidad, la contra-corriente, la sempiterna apuesta a cien años, al punto que la literatura latinoamericana de hoy parece cargada de esos mismo futuros *outsiders* o de esas mismas futuras obras proféticas”. (La novela en América Latina 122)

narrativo en tanto que cuestiona también, en el plano de la narración, el pensamiento racionalista y la idea lineal de la historia, rompiendo con las concomitantes exigencias de una perspectiva y un tratamiento del tiempo verosímiles. Otra vez pues, la estética vanguardista se reivindica como la estética intrínsecamente latinoamericana. (345).

En efecto, el planteamiento de la detención de la historia, de su fracaso como dialéctica, está realizado en *strictu sensu* en esta cortísima novela. Durante su estancia en Margarita, a la par que leía las crónicas de Indias sobre la destrucción de Cubagua, veía la nueva instalación colonialista en el país como si su cotidianidad se desdoblara en desarrollo literario (*alla* manuscritos de Melquíades). Además, Núñez había percibido un gesto secular en los nombres repetidos de sus habitantes, en sus costumbres, en la paciencia de las ruinas. Esta es la experiencia que el autor va a plasmar en la escritura, descrita luego en su “Discurso” como una suerte de inconclusión y deuda frente a la permanencia de la dominación. Era la contraposición entre los personajes-genealógicos de sus tres novelas (Federmann, Montenegro y Leiziaga), presentados como historia acumulada de la clase articulada de diversas maneras al poder, y una fuerza popular, móvil, constantemente recategorizable, que se le opone como pueblo, también acumulado. Para Núñez no se trataba de una discusión histórica o de la prolongación de la leyenda negra española, sino un sopesar las relaciones económicas y las realidades sociales de su momento, entendiendo, como Benjamin, la continuidad de dominadores y continuidad de vencidos: “Hoy se trata por todos los medios de rehabilitar la Conquista. [...] Este es el punto de vista de las razas conquistadoras. Nosotros no. Desde nuestro punto de vista no podemos considerarla sino como un hecho funesto. [...] El dolor de esta raza es parte inseparable de nuestra herencia espiritual” (“Discurso” 222). Entonces, supervivencia no de la Conquista, sino de su punto de vista, que conforman la estructura de la permanencia por superposición,

explotadora e ineficiente, un cambio que no transforma, que concuerda –de manera literal–, con la visión ligeramente anterior de los Siete ensayos de Mariátegui. Núñez dice:<sup>208</sup>

La Conquista no concluye en el siglo XVII. Ni la Colonia propiamente dicha finaliza en la Independencia. Fluye de todo esto una permanente actualidad. La historia contemporánea nos hace volver los ojos hacia la plenitud de estos términos. Conquista, Colonización e Independencia. Son tres etapas que se prolongan hasta nuestros días. *Se diría que todo nuestro pasado fuese presente.* No nos sería dado, sin desconocer la historia, o defraudarla, hablar de ella como de un lejano pretérito. Como si ya lo hubiésemos sobrepasado. (*Ibid.* 214-5, énf. nuestro)<sup>209</sup>

En efecto, para estos dos autores, sólo desde la valoración crítica de la estabilidad conceptual de las categorías históricas se puede descifrar la paradójica continuidad del colonialismo. Es de allí que se hace productiva la escogencia de Cubagua como *locus* de la novela. En sus connotaciones históricas específicas, en cuanto basamento de la instauración de una cultura hispanoamericana problemática en las Antillas<sup>210</sup> (despojo, colonialismo, esclavitud,

---

<sup>208</sup> Es interesante que también sea la percepción de Eisenstein del México de esos mismos años, durante su intento de filmar (de entender) ¡Que viva México! Estaríamos tentados a buscar las bases comunes entre Eisenstein, Mariátegui y Núñez en una vinculación al marxismo. Sin embargo, hay ya similitudes en la percepción de la historia de los respectivos países (como quizás en todo el continente), en cuanto no haber dado cuenta de los traumas de una constitución nacional reiteradamente fallida, la colonización y neocolonización, el vasallaje disfrazado, la violencia de los procesos modernizadores, que garantizaban la permanencia o negociación con los estratos hegemónicos tradicionales. Pero no hay que olvidar que Núñez, más que revolucionario marxista (que no lo era), resultaba más bien un crítico apasionado del reformismo positivista y del populismo liberal que pronto iba a instaurarse.

<sup>209</sup> Sin embargo, no es del todo descabellado pensar que Núñez conociera parte de la obra del pensador peruano, más allá de que no tengamos referencia de ello. Pocos meses después de su estancia en Cuba, la Revista de Avance, en la cual participa activamente su amigo Juan Marinello, le dedica un espacio considerable a Mariátegui, en ocasión de su muerte. Asimismo, en la revista Vía, de corta duración, el poeta vanguardista venezolano Luis Castro, en junio de 1931, propone a Mariátegui como modelo intelectual, al lado de Andrés Bello, según da noticias Lasarte (“La brigada de la pureza” 374). Además, habría que sopesar la influencia de Mariátegui sobre los marxistas de la época, entre ellos algunos de los amigos cercanos de Núñez, precisamente Marinello y el grupo de minoristas cubanos, y quizás sobre el mismo Pío Tamayo (representado en La galera de Tiberio).

<sup>210</sup> Este *locus* no es casual. Aunque estamos lejos de creer que Cubagua sea una novela “opositora” a la dictadura, en el sentido que lo es Pocaterra o Blanco Fombona, las islas en esos mismos años eran reductos asiduos de los emigrados políticos venezolanos. En la peculiar novela de Odisea en tierra firme (1931), de Picón Salas, hay una significativa circularidad en torno a las islas. El libro comienza y termina en ellas. De alguna manera, podríamos

procesos reales de aculturación, mezcla racial forzada, etc. que fue transvasada a la conquista de Tierra Firme –como afirma González Echeverría–),<sup>211</sup> Cubagua fue el primer desengaño colonial español de cierta magnitud (paralelo opuesto a la gesta triunfante de México). Fue el primer asentamiento colonial donde quedó en evidencia la máxima contradicción de su lógica. Allí se comprobó, con muy poca resonancia en la avaricia conquistadora que apenas comenzaba, que la explotación colonial desmedida iba en contra de sí misma. Lo que más tarde Bartolomé de las Casas denunció como el incumplimiento de las nuevas Leyes de Indias, por las que tanto había luchado: “Y con color de que sirven al rey, deshonoran a dios y roban y destruyen al rey” (75). Luego del agotamiento de los placeres de perlas y del maremoto que destruyó la ciudad, no se llevaría adelante ninguna otra explotación, ni intento colonizador en la isla hasta el día de hoy. La destrucción de Cubagua fue total. Mariátegui reinterpretaría este argumento en clave marxista como fracaso del desarrollo de las fuerzas productivas, para destacar lo ya dicho por de Las Casas, que la desgracia de la población indígena no benefició al reino, como tampoco a la República o a la nación moderna.

Entonces, fórceps oxidado que da vida a una experiencia traumática de nación o mera violencia explotadora previa a la configuración de éste como discurso del fracaso de la Conquista, en los términos analizados por Beatriz Pastor, a partir de la quinta carta de relación de Hernán Cortés.<sup>212</sup> Así, la Cubagua-novela puede ser entendida como una *performance* previa y

---

decir que si la conquista va de las islas hacia Tierra Firme, luego, al otro extremo del tramado histórico donde se ubica la novela, los estudiantes confabulados en contra de Gómez, intentan ir desde esas mismas Antillas a la reconquista del país, en un gesto, entonces, neocolonizador letrado.

<sup>211</sup> “Fue por lo tanto en el Caribe donde la problemática específica de la cultura latinoamericana comenzó a cobrar forma. El colonialismo, la esclavitud, la mezcla y la lucha de razas, y en consecuencia los movimientos de revolución e independencia, ocurren todos primero en el Caribe”. (González Echeverría 33)

<sup>212</sup> Es interesante que Pastor haga el vínculo entre las aspiración explotadora de los conquistadores y la definición geográfica del país, como concreción escrituraria, en la figura del mapa de lo que sería Venezuela: “La expedición de Alonso de Hojeda en 1499, en busca de los bancos de perlas anunciados por el Almirante en su tercer viaje, dio como resultado geográfico la exploración y el trazado del mapa de toda la costa de Venezuela” (Discurso narrativo)

variada de dicho discurso, pero no frente a una naturaleza hostil que impide el éxito de la empresa colonizadora –“la derrota del hombre por la naturaleza y su impotencia total ante ella” (Pastor 267)–, sino con una naturaleza que ratifica el fracaso de *ese* hombre, de su forma de explotación, de su incapacidad para relacionarse con ella de manera armónica, idea que es mucho más explicativa, en cuanto implica una responsabilidad activa del conquistador y no una mera debilidad.

Tanto Mariátegui como Núñez rechazan la visión de la historia latinoamericana como superación teleológica (aunque hay una clara teleología dialéctica y marxista en Mariátegui). Aquí es donde aparece la imagen del mar en Cubagua, a diferencia del río de Heráclito, pues aunque permanece no pasa, sino va y viene, superponiéndose, mezclando sus aguas. “Tres días, quinientos años, segundos acaso que se alejan y vuelven dando tumbos en un sueño, en la luz de días inmemoriales. Espuma” (57). Por él se viaja (Leiziaga y el lector) hacia los escollos del tiempo de la Cubagua-isla. El tiempo del mar “es la eternidad” para el pescador (59). Mar cultivable, dice contraponiendo la cita oblicua a Bolívar: “¿Quién ha dicho que es inútil arar en el mar? [...] El mar, como la tierra, da oro y pan” (13). Más adelante, una sorprendente conclusión: “el mar es comunista” (54).

El tiempo problemático de la novela funge como categoría principal de todas las transfiguraciones y las metamorfosis de los personajes, inestables en lo narrado por su constitución plural (no por ello, confusos), planteando formas distintas de reconocimiento de una realidad y de una historia, no unívoca y en conflicto, sobre el tramado novelesco. La obra es producto del lenguaje que da una imagen dialéctica del tiempo, en el sentido benjaminiano de que “[n]o es así que lo pretérito arroje su luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pretérito,

---

132). Es la misma relación geografía-historia que aparece condensada en algunas imágenes de Cubagua: “Por los mapas corre la alborada y el mar alza entre los escollos su canto eterno y triste” (52).

sino que es imagen aquello en lo cual lo ido comparece con el ahora, a la manera del relámpago, en una constelación” (“Apuntes sobre el concepto de la historia”, Dialéctica en suspenso 123).

Frente a los personajes símbolos, como podrían ser los de Gallegos, y hasta alegóricos, como el Presentación Campos de Uslar Pietri, en Núñez son construcciones radicales de la escritura. En esto es de plenitud vanguardista. Pero, como hemos ido viendo, sus personajes tienen más énfasis socioeconómico que psicológico, lo que pondría la obra en cierto parentesco con la nueva novela social (Martin 65). A pesar de sus muchísimas referencias a personas y situaciones que evocan o refieren la realidad contextual de la Margarita de entonces, sus personajes no pretenden una veracidad ajena al texto. Si Carrera le endilga una insuficiencia o incapacidad del autor frente a “sus extraordinarias posibilidades” (“Cubagua y la fundación de la novela venezolana” 455), es porque los personajes sólo son una fundamentación metonímica, extrema quizás, de las alternativas de la nación, más que *personas*, en su sentido etimológico.

Frente a las visiones que han hecho énfasis sobre el tiempo circular, entendido como la percepción del eterno retorno *alla* Eliade, creemos que la idea del tiempo en Núñez es mucho más compleja y su presencia es múltiple en la acción temática.<sup>213</sup> Estaría por igual representada en la visión cíclica y en la teleológica, la primera como evocación de un momento precapitalista, idealizada en el pasado indígena, y la segunda, tiempo de la producción y de la explotación, en una inscripción lineal (tiempo homogéneo y vacío, lo define Benjamin) propia y apropiable por los que detentan el poder, en cuanto producto y herederos de ese tiempo. De allí la necesidad de conflictuar el tiempo de la historia como sustento de la ecuación explotadora. La pluralidad temporal es la posibilidad que abre la posibilidad de un futuro distinto, y la repetición es sólo una

---

<sup>213</sup> Quizás, el único crítico con quien compartiríamos la idea de temporalidad conflictiva sea Ferro, quien hablaba de la visión teleológica como historicidad, la mítica como intratemporalidad y una temporalidad detenida como “un oxímoron, juego de dobles que no es ninguna de las anteriores” (611). Todas estas temporalidades, en realidad, opciones inestables en la novela y difícilmente diferenciables, como dice Miliani. (Introducción a Cubagua xli)

de las opciones desestabilizadoras del texto, y no su propuesta básica. Cuando Leiziaga plantea llevar agua de Cumaná a Cubagua en pipas, para vencer la sed de la riqueza,<sup>214</sup> fray Dionisio lo confronta a la relatividad del tiempo, anulando el esfuerzo humano colonizador-expoliador, diciéndole que lo mismo se propuso hace ya cuatrocientos años (es decir, sin haber logrado cambiar la situación), los cuatrocientos años de la nación: “Verdad que es poco tiempo” (20). El religioso, reforzando la ausencia de un tiempo transformador, asocia explotador y recurso, aludiendo sin nombrar la identidad Lampugnano-Leiziaga con un desplazamiento del sujeto de la oración (del primero al segundo, sin diferenciarlos): “Vendía el mismo óleo que ahora ambicionaba” (30).

El areito es el capítulo central del planteamiento temporal de la novela, momento cuando la trama representa, en su superficie, el encuentro entre mito e historia. Se interprete como rito de iniciación o bajada al infierno, es descrito como la participación del protagonista en un ritual indígena que existía entre los pueblos del Caribe, y cuyo sentido era fundamentalmente escriturario de su historia. Como forma de permanencia, con muchas variantes y manifestaciones, consistía en cantar-bailando hechos del pasado, mientras se bebían bebidas alcohólicas y hasta podían efectuarse sacrificios humanos. Fernández de Oviedo, lo define: “solos sus cantares, que ellos llaman *areitos* es su libro o memorial que de gente en gente queda de los padres a los hijos y de los presentes a los venideros...” (cit. en Henríquez Ureña 90). Núñez apoya esta idea de inscripción escrituraria en lo musical, cuando dice en la novela: “los areitos en que refiere la historia al son de flautas y atabales” (34), y luego agrega que allí los indígenas “[c]ontaban historias de sus pasados” (49). Allí presenciamos el encuentro de

---

<sup>214</sup> Aquí está, tematizada también, la posibilidad de una teoría del valor, que hace equivalente diversas formas de explotación de los recursos –magnesita, perla, petróleo, fertilidad de la tierra–, frente a la ausencia de agua imprescindible para la vida. Es la confrontación entre la riqueza deseada y la muerte o la locura real que metaforiza la experiencia histórica de El Dorado. Riqueza-tierra para los *otros* y pobreza-muerte para sus pobladores.

personajes de diversos origen y constitución temporal, interactuando en la inscripción de lo que –podríamos pensar–, es visto como el último estadio, donde a las historias memorables indígenas se les agrega la destrucción y muerte causada por la invasión colonizadora, llegando al momento de la modernidad neocolonizadora que representa Leiziaga. Por ello se mezclan la instancia mítica de Vocchi, vestido de blanco y en posición de loto, la referencia a Erocomay y la presencia de Nila, siendo fray Dionisio, el conductor y catalizador de todos los tiempos involucrados.

La temporalidad es *leit-motiv* y trama de Cubagua. Temporalidad como ilusión y decadencia como conclusión, expresadas con la eficacia poética que muchos críticos han encontrado en la novela, pero que fundamentalmente se produce a través de símbolos plurisignificantes de la permanencia, funcionando como tramado –la fuerte relación de los motivos al tema–, y no como mero recurso lírico. Las campanadas de alguna iglesia caen “marcando inútiles el tiempo” (5), “[l]as sierras y labranzas *resecas* no impiden el aire *embalsamado*” (*ibíd.*); “fábricas *abandonadas* desde hace mucho tiempo” (*ibíd.*); “árboles *dormidos* en el aire *cremoso*” (17); “sobre la isla *sórdida* caía un velo *ceniciento*” (29); “el oro de los reinos *esfumados* en la niebla de los ríos” (48, énf. todos nuestros)... Es el tiempo de la vida y de la historia como paradoja, expresado por Leiziaga al llegar a Margarita: “Deseo huir de todo esto, porque hoy los años son días y aquí los días son años” (9). Pero no logra huir, pues se descubre parte de una trama (que no se inscribe en lo inmemorial sino en lo cultural), parte de una historia hundida en su presente, como las perlas y el petróleo en las aguas de Cubagua. “Todo aquello ha pasado en un tiempo demasiado fugitivo, como el que comienza ahora” (13).

La novela también teoriza tiempo y permanencia como leyenda, con dejes modernistas y casi escanciados por sus rimas internas, cuando relata el encuentro entre Lampugnano y Arimuy,

en la cárcel: “Una y otra vez desgranarían las mazorcas, una y otra vez cuajaría el racimo de mayas, y aquel beso suyo continuaría encendido en otras bocas, del mismo modo que las rosas son iguales, diríanse las mismas odorantes rosas de hace millares de años, y las estrellas siguen brillando largo tiempo, aun cuando rueden yertas y mudas en el espacio” (34). Más adelante se ofrece una variante de los mismos motivos: “Mire esa estrella –dice fray Dionisio a Leiziaga–. Tal vez no existe ya y la vemos. Tampoco ante una rosa se piensa en las que han abierto desde hace miles de años. Cualquiera diría que es la misma. El mismo color, la misma fragancia. Y en ese momento, ¿no es en efecto la misma?” (39).<sup>215</sup>

Creemos que la complejidad de los personajes y su constitución plurisignificante son estrategias concientes en pro de su funcionalidad en la narración. De modo que en la constitución literaria y la simbólica de los personajes coexisten los tiempos planteados, tornándose además en un hecho que cobra profunda eficacia narrativa. Es decir, los personajes y las situaciones que se superponen, como planos de la narración, son posibilidades radicales y soluciones narrativas al mismo tiempo. Entonces, es incorrecto pensar que el texto no pueda decodificarse, sea ambiguo o incomprensible, sino que lo es si se intenta desde una perspectiva lineal, que intente reducirla a una razón progresiva.

Como ya hemos adelantado, Leiziaga es desarrollado en espejo o por superposición a Lampugnano, quien protagoniza el capítulo dedicado a la Nueva Cádiz de Cubagua. En el delirio de Leiziaga en la cárcel, le dice a su otro: “Te ruego te apartes de mí. Somos uno mismo, realmente no tengo necesidad de verte” (62). Ambos representan la violencia desde el Estado, el desapego a la tierra (en los términos de Núñez) y una suerte de codicia irrefrenable en el

---

<sup>215</sup> En *La galera de Tiberio* el tiempo cumple una función similar, aunque se articule una historia que se propone desentrañar el futuro. Silvela, su personaje principal, narrador en primera persona, piensa en las tiendas de antigüedades del futuro, donde las marcas de lo contemporáneo, los artefactos técnicos, serán meras huellas del pasado, cosas que habrán perdido su sentido.

explotador que lo conduce a su caída, como en los buscadores de El Dorado. Representantes de técnicas modernas, de renovación del capital en un ámbito de persistencia de la acumulación primitiva, casi feudal, que intensificaba el uso de la mano de obra esclava, escenificando además una equivalencia entre progreso y corrupción en la perspectiva del libro. Incluso, en esta dirección pudiera interpretarse de manera alegórica la destrucción de la máquina de Lampugnano por indígenas en rebelión.

La continuidad de fray Dionisio de la Soledad en cambio es literal, pero sólo en cuanto posibilidad de un mismo-distinto en el tiempo, de allí que la transformación de su apariencia no ponga en duda la unicidad de su personaje, aceptado como tal por los otros personajes. El narrador señala que su edad es indefinible (7), “próximo a convertirse en un montón de ceniza” (20), similar a figuras carcomidas (16), borrosas (25), como si estuviera vivo y muerto al mismo tiempo (*ibíd.*), y él mismo poseyera su cabeza decapitada hace siglos. Y explicita su permanencia cronológica con un giro del lenguaje, en la conjunción de tiempos verbales distintos, cuando dice: “Fray Dionisio comenzó a hablar confusamente del pasado, de las cosas exteriores y de sus relaciones con lo que ha sido y es hace trescientos, hace miles de años” (23); o cuando dice “[t]al día como hoy debo partir para las Misiones de Oriente [...]” (48). Es una presencia mediadora planteada desde el encuentro cultural, fungiendo como un eficaz transmisor de la historia no escrita de los indígenas, una vez destruida su comunidad “comenzó a revelarles secretos en que Rimarima había comenzado a iniciarla [a Nila].<sup>216</sup> Fue éste un signo de reconocimiento, la señal de que podía confiarse a él” (41). Fray Dionisio representa, entonces, una salida para las dos razas basada en la comprensión de las similitudes espirituales primigenias, en el apego a la tierra (opuesto a Leiziaga), pero distinta, como se ve, del actual multiculturalismo. El personaje se

---

<sup>216</sup> Véase la economía del lenguaje, en el paso del plural del pronombre de complemento indirecto de los indígenas al singular de Nila, con lo que hace a la joven expresión de su comunidad toda, uno es todos.

desenvuelve en un marco de equivalencias entre culturas o, quizás, en una coexistencia posible *dentro* del marco de la cultura dominada, donde se instala y a la cual se adapta (y no en la cultura hegemónica que ordena el “espacio” de las culturas subalternas). De allí que la degradación del personaje Leiziaga-Lampugnano sea la degradación de la cultura impuesta.

Nila Cálice es el personaje de mayor significación simbólica de la novela, y el más propiamente dialógico de todos. Su nombre la lleva de inmediato a Vocchi, en cuanto sus relaciones con civilizaciones antiguas, pero su apellido cobra connotación cristiana (en cuanto a rastro cultural español). Construida en esencia a través de la voz popular que se alterna con la del narrador, ella es imaginada desde los otros personajes, formada por puntos de vista múltiples, no coincidentes. Lo dice el mismo texto: “En cada uno, al verla, la visión persistía de un modo distinto” (8). Es hija del cacique de los tamanacos Rimarima (vinculados a Guayana, a los grandes ríos, Orinoco y Caroní) y, a la vez en la superficie textual, hija de Pedro Cálice, quien, por su parte, es un leproso<sup>217</sup> dueño de trenes de pesca en el siglo XX y negrero en la Cubagua del siglo XVI. Interpretada desde las dos culturas, Nila queda vinculada a dos divinidades femeninas, la Diana romana<sup>218</sup> y la amazona Erocomay, cuyo “amor [era] deseado y temido” (49).<sup>219</sup> Como ellas, es inalcanzable para los hombres y opuesta a Cuciú, la india prostituida. Si la primera está asociada a la luna, la segunda es la tenue luz de una luciérnaga. Nila es la resistencia múltiple que lo indígena –como concepto–, representa para una nación con voluntad

---

<sup>217</sup> Creemos, y hasta ahora nunca lo han destacado los críticos, que en Cálice hay una evocación a la figura del poeta de Araya, Cruz Salmerón Acosta, quien muere por causa de la lepra en 1929, en su pueblo natal de Manicuare, siendo su padre poseedor de trenes de pesca. Apartado de la sociedad, se negó a ir a un leprocomio. En cambio, no vemos la conexión que pueda haber entre éste y Amalivaca, como señala Miliani, más allá de lo viajero.

(Introducción a Cubagua xxii)

<sup>218</sup> La escultura de Diana, llevada a Cubagua por Lampugnano en la novela, es robada por los indígenas, quienes la ven como una diosa natural. Así lo interpretará el mismo conde, Diana volviendo a sus selvas, lo que recuerda la identidad primigenia de los pueblos que Núñez desarrolla en Una ojeada.

<sup>219</sup> Para mayor complejidad, también es asociada a Venus, en cuanto las “veneras” son las conchas perlíferas. Así, Leiziaga contempla las perlas como si contemplara a Nila. Se da, entonces, otra tensión entre diosas opuestas, Venus y Diana, erotismo e impenetrabilidad.

descolonizadora, conciencia en sublevación. De allí que sea réplica de la insurrección no domada de Arimuy, “[e]s la iniciación de una lucha que no ha terminado aún, que no puede terminar” (36), y la firmeza de los valores originales de su tradición subalternizada: “[eran los] rasgos puros de una raza tal como debió ser antes de que el pasado les cayese en el alma” (8).<sup>220</sup> Reúne en ella una simbología plural de lo indígena,<sup>221</sup> pero plantea la alternativa de la calibanización de la cultura avasallante, para revertirla en contra del poder dominador (su educación es un equivalente por oposición a la de Leiziaga, o la de Marisela en Doña Bárbara). Así, en otra de sus posibilidades, es la mujer moderna que va a formarse en Europa y Princeton, pues “[e]ra preciso poseer la fuerza del enemigo, conocer el misterio de la máquina” (42). En fin, expresa rebeldía y altivez ante el poder (fuea al secretario Arias que la acosa), de allí que esté asociada a la insurrección de Lope de Aguirre.

Sorprendentemente, en una Venezuela patriarcal, donde la mujer parecía vislumbrar quizás sólo dos salidas extremas, la voz intimista y reaccionaria (en cuanto refuta los tiempos) de Mamá Blanca o la de una Doña Bárbara que impone su razón masculina,<sup>222</sup> Nila –quien también se viste de hombre y monta a caballo, pero como expresión de modernidad– habla de la violencia a toda una raza, a un pueblo, desde los orígenes de la confrontación cultural sobre la que se erige lo social, la violación fundadora como trauma.<sup>223</sup> Ella introduce un erotismo fuerte en la novela,

---

<sup>220</sup> De nuevo aquí, una torsión sintáctica de número le permite hablar de ella y de los indígenas al mismo tiempo, con el pronombre de complemento indirecto en plural.

<sup>221</sup> Hay que recordar que en las religiones de la antigüedad, como la egipcia, los atributos, representaciones e incluso los nombres de los dioses eran inestables.

<sup>222</sup> Martín, advirtiendo la identificación feminismo-barbarie en Doña Bárbara (“Varona” la llama Liscano [Prólogo xiii]), se sorprende del “choice of a woman as the malevolent representative of Venezuelan *caciquismo*” (58). Pero habría que explorar el contenido homosexual de esta “devoradora de hombres” tan masculina, en la dirección que le da Paz al machismo mexicano (en el Laberinto de la soledad), y ver el restablecimiento heterosexual en la relación Santos-Marisela, como el reglamentado por la ley.

<sup>223</sup> Habría que leer otra opción proyectada desde Venezuela, la visión cómplice, en la evolución de Griselda en la poco convincente obra de Blanco Fombona, La bella y la fiera, también de 1931. Ésta pasa de rebelde, moderna, ciudadana, cautivadora y hasta de una dignidad que promete redención colectiva, a la de la amante pasiva de la

porque su condición inabarcable, inconquistable, la coloca en el ámbito de la necesidad, de la aspiración, del deseo. Por eso permanece del lado de lo sagrado de su propio apellido, allí donde se cruza con una violencia que se enfrenta a un orden descompuesto por la avaricia, la acumulación, la *hybris* no reconocida. Desde allí es entonces inalcanzable, ella impone condiciones previas. Nila afirma lo femenino en una profundización de las luchas reivindicadoras del colectivo:

Pienso que inútilmente hemos andado hasta hoy, que hemos perdido el alma, la vida. Antes apenas lo presentía. Ahora ya sé, ya conozco. El hombre rara vez entiende esto, nunca lo entendería, así como tampoco que el amor sin un ideal es inútil. En la mujer se halla todo, la vida, la fuerza. El hombre se precipita a ella con un impulso ciego e ignora que él apenas es un instrumento. [...] No es hora de pensar en el amor. Primero será preciso recuperar la vida. (42-3)

Como vemos, los nombres son parte de la clave temporal y de las equivalencias de identidades: “¿Sería él acaso el mismo Lampugnano? –piensa Leiziaga– Cálice, Ocampo, Cedeño. Es curioso. Recordó este aviso en el camino de La Asunción a Juan Griego: ‘Diego Ordaz. –Detal de licores’. Los mismos nombres. ¿Y si fueran, en efecto, los mismos?’” (25). Cubagua puede ser Nila (asociada a las perlas); sus ruinas, la lepra de Pedro Cálice, o Selim Hobuac, el traficante de perlas, cuyo apellido es casi anagrama de la isla. La novela juega, incluso, con la apelación plural como un recurso para subvertir los lugares sociales que ocupan algunos personajes en la historia. “¿Conoces la antigua costumbre? –pregunta fray Dionisio a Leiziaga–. Los indios trocaban sus nombres. Había el cacique don Diego, el Gil González, don Alonso, y así muchos. Un indio a quien llamaban Orteguilla dio muerte a fray Dionisio” (44). Es

---

“barbarie” del poder, cuando se convierte en madre de una hija del dictador (la referencia a Gómez es directa, no está escondida ni simbolizada, *es* él). No sólo se pliega, sino que se convence de su rol, se subsume en el poder.

el momento cuando Leiziaga advierte una cabeza momificada que *parece ser y es* la misma de fray Dionisio.

Esta inestabilidad de los lugares sociales ofrece la dialéctica del concepto de pueblo en Núñez, también como continuación de los dominados desde los tiempos coloniales. Antonio Cedeño, también personaje en espejo del siglo XVI y del XX, pasa de conquistador a pescador, si bien arrastrando su propensión a la rapiña, va de explotador a explotado, de extranjero a nativo. Sin embargo, Cedeño reta, desde su actual posición colectiva, a los “forasteros” (uniendo las categorías de ciudad y foráneo) Stakelun y Leiziaga, que buscan de nuevo, como los viejos conquistadores, la riqueza fácil<sup>224</sup>: “No importa. Pueden venir todos. Nosotros siempre quedamos” (12). Stakelun le refuta que también él es invasor –como opuesto a la sangre indígena–, lo que puede ser sólo descifrado en un capítulo posterior, cuando se conoce que Antonio Cedeño es también un conquistador del siglo XVI, quien tenía un perro que mataba indios bravos, y que por ello recibía parte del botín (30). De esta manera, Núñez escapa del esencialismo y el maniqueísmo que también campea en las ideas sobre mestizaje, en esas primera décadas del siglo, o en la dicotomía blanco-español-dominador e indígena americano-explotado.<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> Según Carrera, fue Pocaterra, en su novela *Tierra del sol amada* (1918), el primero que hizo la conexión entre los conquistadores y los norteamericanos que explotan el petróleo en Venezuela, que sería retomada luego por algunas de las pocas novelas venezolanas que se refieren o hacen alusión al tema (*La novela del petróleo* 10). La complicidad interna, otra de las características que señala este crítico, como “carácter corrompido y corruptor de la invasión petrolera desde sus comienzos” (*ibid* 80), que señala por primera vez en *La bella y la bestia*, de Blanco Fombona, también habría que destacarla en las aspiraciones de Leiziaga.

<sup>225</sup> La novela se ubica un momento previo a la incorporación de africanos al trabajo esclavo, y por tanto a su mezcla constitutiva en el “alma nacional” –como la llama–. Esta población aparece en los sueños de progreso de Leiziaga (38) y en su respuesta a Mendoza, donde iguala negro e indio, en su crítica irónica al “alma de la raza” (59). Una vez más podemos recurrir a *Una ojeada* para entender su posición al respecto, con dejos mariateguianos, donde el peón se postula como continuidad del indio: “Con el sacrificio de prejuicios hostiles serán barridos del suelo los últimos residuos coloniales [...]. Se piensa en el peón que después de trabajar todo el día, todo el año, toda la vida no tiene un derecho que le ampare en su miseria. Ni el peón ni el indio son elementos de un simple lirismo externo. El indio es el tatuaje de la tierra y el peón es el fundamento de una economía estéril”. (27-8)

El manejo peculiar de la sintaxis –como se ha visto en algunas notas al pie– también expresa la complejidad temporal de los personajes, a través del empleo de diversas concordancias, tiempos verbales y géneros, con los cuales el autor ratifica las identidades, las continuidades o las permanencias. Nila es ella y es su pueblo. Leiziaga responde a los deseos propios y a los de Lampugnano. Fray Dionisio es su presente, cientos de años antes y su propia muerte. En el lenguaje, como si fuera la misma isla, replica el paralelo entre el siglo XVI y el XX, y así, en una oración puede invertir el pasado y el presente (lo que también hace en algunas de sus crónicas históricas), porque no hay orden en la permanencia: “Al amanecer se llevaron el cadáver, que está hinchado./ Días después murió Diego de Ordaz [...]” (37).<sup>226</sup>

Y si hay todavía dudas sobre la consciente manipulación estética y la conciencia escrituraria del autor, bastaría con sopesar sus recursos metanarrativos. La pluralidad quijotesca del texto en el texto,<sup>227</sup> el texto que se narra a sí mismo, el autor que se desvanece en su diálogo con el texto –tan usado una vez más por las vanguardias, y que pasará por manos de buena parte de los escritores posteriores–, es presentado en Cubagua con una carga implosiva que deja de lado la posibilidad de definir un punto de vista narrativo único y determinado.

La novela es las diversas alternativas narrativas y metanarrativas a la vez, que forman una mezcla de elementos desestabilizadores de la verdad, o sea, una verdad ambigua. El elixir de Atabapo o la droga inhalada en el areito, la picadura de las arañas o el sereno de la noche en la isla, la ilusión, el deseo, el sueño,<sup>228</sup> la desestabilización psíquica de Leiziaga en la cárcel, el relato robado o el publicado por Mendoza, todo pudiera ofrecer explicaciones posibles,

---

<sup>226</sup> Sin embargo, hay que señalar que esta es una variante de las ediciones póstumas de Núñez, ya que en las ediciones en vida aparecen ambos verbos en imperfecto.

<sup>227</sup> Creemos que nadie ha investigado la presencia cervantina en la obra de Núñez, no obstante son muy evidentes en sus dos novelas anteriores. Tienen no pocas referencias textuales: parodias de pasajes (la venta y los venteros, por ejemplo en ambas, como escenario de otras historias, o el camino por la Sierra Morena), y hasta los subtítulos de Después de Ayacucho, por no ver a Miguel Franco como un Quijote malvado.

<sup>228</sup> En Don Pablos en América ya Núñez había usado algunos de estos elementos para enriquecer la “verdad” contada.

racionales del texto final, pero a la vez son elucubraciones del personaje, puntos de vista que se cruzan, y hasta parte de la vivencia mítica<sup>229</sup> que se presenta en el texto. Esto puede ser extendido al desenlace de la novela, que no ratifica la percepción del personaje ni la del lector, sino que queda abierta, por la inclusión de dos variaciones casi simultáneas del mismo motivo, desdoblado el antes y después como manifestación escritural en una pre/visión de Leiziaga,<sup>230</sup> que sólo luego escapa de la cárcel (64-5). De aceptarse como equivalentes, la existencia de dos variantes del final (en ediciones distintas) se transforma, incluso, en un juego de la realidad literaria, coherente con la dinámica expuesta dentro de la novela. En una, la narración y Leiziaga retornan al discurso de la Cubagua-isla impertérrita; en la otra, se van como los viejos colonizadores en busca de El Dorado, hacia las corrientes del Orinoco (lo que retoma en La galera de Tiberio), sobre las cuales se fundará la promesa de un proyecto de desarrollo económico del país (verdadera premonición). Así, el propio texto conflictúa la verdad narrada (y no sólo el narrador) y también la capacidad del personaje que la vive (en particular, Leiziaga) de expresar esa misma verdad.

Esta vivencia será cuestionada desde la perspectiva de autoridad de los personajes planos de la novela: Tiburcio Mendoza (la historia), el doctor Almozas (la ciencia positivista), el juez Figueiras (el derecho). Por eso en el capítulo final, el médico dice, una vez más en casa de Stakelun: “El mundo cree aún en leyendas y fantasmas. El progreso tiene que luchar todavía contra la ignorancia” (62), mientras el narrador afirma “que la realidad, como la luna, siempre nos muestra un solo lado” (*ibid.*). Figueiras, una vez más da el veredicto final, afirmando que

---

<sup>229</sup> Como funciona la rosa en el paso por el Paraíso soñado, en “La flor de Coleridge” (1952) de Borges, también la pérdida del anillo genealógico de Leiziaga –símbolo de su historia familiar y de la historia nacional de la clase hegemónica– en el areito anuncia la unión de realidad e imaginación, a la vez que, en manos de Vocchi, el mito se apodera de la historia. Recordemos el anillo de Tiberio, en La galera de Tiberio, pasando de mano en mano desde Babilonia a Panamá, trayendo el símbolo de la historia al relato. (20-2)

<sup>230</sup> Esta también es una variante póstuma.

Leiziaga debe estar loco o, como ya había dicho, era “un monstruo disparatero” (58). En primera instancia, ellos son los lectores representados (la Venezuela de entonces, la literatura como institución que excluye la novela, es decir, el canon) de un Leiziaga-autor, que necesitando comunicar su experiencia es rechazado, repudiado y criticado. Pero Mendoza se roba su manuscrito (su argumento o fragmentos de él, un borrador quizás) –repitiendo el acto de Leiziaga-Lampugnano con las perlas– para convertirlo en una fantásica crónica periodística, convirtiéndose de manera irónica y paródica en un áter ego negativo del mismo Núñez-periodista. El “éxito inexplicable” del artículo de Mendoza, “Los fantasmas de Cubagua”, es el metatexto opuesto de la propia novela, en un juego que advierte ya allí la posibilidad de su fracaso ante los lectores.<sup>231</sup>

De esta manera, Núñez culpabiliza la literatura que construye por ser parte del proyecto explotador que pone al descubierto. La novela, la literatura, lo racional-intelectual, la misma Cubagua, quedan imposibilitadas para representar el mundo, para ofrecer una experiencia apropiable de ella, si bien es experiencia su lectura misma como fracaso. De allí el exceso de significado y de su escritura expresan la incapacidad de narrar la nación, y esta incapacidad es parte de esa misma denuncia. Quizás pudiera ser vista como la imposibilidad misma de novelar en conciliación (un Finneganswake latinoamericano). Habría que recordar que luego de la La galera de Tiberio, Núñez abandona el género.

Como se ve, la postulación temporal, los personajes, la estructura formal de la novela coinciden en la fragua de un lenguaje radicalmente simbólico, en un evidente esfuerzo de

---

<sup>231</sup> Este terreno móvil entre ficción y autobiografía parece recorrer oscuramente la obra de Núñez. Desde el prólogo de Después de Ayacucho hasta el de La galera de Tiberio, parece anticipar los problemas que él mismo iba creándole a sus propias obras. Así se suceden el rechazo de Sol interior en el prólogo de Después de Ayacucho, la corrección incesante de Cubagua y la destructora de La galera de Tiberio (según Miliani, quien la reedita en Cuba), o a lo que aquí nos referimos, el fracaso al que se apunta por negación al éxito que hubiera tenido una escritura equivalente a la de un Mendoza “positivista y racional”.

coherencia entre lo motivico y lo temático, que establecen relaciones entre la imagen individualizada y el texto como totalidad, formando parte de una estrategia estética que expone la ductilidad del tiempo como punto central de un discurso intelectual y político. Rebase, entonces, la aspiración de la novela regional y la de la vanguardista a la vez, la de la novela política y la de la experimental. Vimos como, en la referencia inmemorial de la leyenda de Vocchi, se instala el tiempo histórico que va desde el siglo XVI al XX, y en él, la permanencia del explotador Leiziaga-Lampugnano, nacional y foráneo, así como su degradación, su decaimiento y su fracaso. Cubagua deja abierta una doble perspectiva. Por un lado, la posibilidad de una coexistencia de los pueblos que componen la nación, llamado a una armonía con la naturaleza (pensamiento-geografía), con sus pobladores (las masas trabajadoras), como la propone fray Dionisio, o, el otro, el enfrentamiento múltiple e indomable de un pueblo representado en Nila (y no en Cedeño), dispuesto a la guerra y la calibanización estratégica, capaz de generar sus propios líderes, asumir su propia experiencia, es decir, un pueblo capaz de tomar en sus manos su destino, la unión de proyecto y nación, la colonización descolonizada del futuro.

## 5.0 CONCLUSIONES

Podemos resumir nuestras conclusiones a través de una suerte de bitácora de lo realizado. Una vez escogidas las tres novelas que queríamos trabajar, atraídos por una no siempre oculta vocación contestataria, y considerando que nunca antes habían sido puestas en diálogo, surgió la necesidad de construir un marco teórico que permitiera entenderlas como un corpus coherente. Ellas, al coincidir cronológicamente, planteaban relaciones evidentes. Estaban ubicadas en problemáticas determinadas por una crisis que, si bien llevaba el año 29 como título de su irrupción en el centro industrial, arrastraba consigo muchas otras crisis, entre ellas, la de las vanguardias históricas. El momento parecía haber sido clausurado por lo que vino inmediato “después”, las consecuencias de la crisis, pero al leerlo desde estas novelas cobraba una potencialidad aún viva, que era producto de las tensiones anteriores, tanto de sus logros como de sus frustraciones. No obstante ser obras aparente y radicalmente distintas, en cuanto a sus elementos constitutivos y sus aspiraciones literarias, sus construcciones se mostraban como producto de actitudes equivalentes ante el arte, así como parecían expresar intenciones radicalmente cuestionadoras de lo políticosocial donde se instalaban. Desde las lecturas preliminares, entonces, teníamos la percepción de que el poco interés, la crítica sesgada y, en casos, el intento de borramiento que habían sufrido obedecía a razones mayores que las que pudieran atribuirse a una simple valorización de aspectos estéticos, y que de algún modo se había

replicado en sus destinos literarios lo que ya estaba implícito en sus propios materiales narrativos. Habían sido Casandras involuntarias, ignoradas por la historia de nuestra literatura.

Detrás de la escogencia de estas novelas había también el convencimiento de una articulación positiva de lo literario y lo político, que va más allá de los planteamientos temáticos, más o menos voluntariosos en estos casos, que permiten postularlas como ejemplos de la posibilidad social del arte como pensamiento y del pensamiento como acción política. De allí que sus características fragmentarias, sus cargas distópicas y no obstante militantes, por las que habían sido estigmatizadas desde diversos atalayas, ignoradas por la historiografía o simplemente incomprendidas por la crítica, se mostraran ahora como tácticas opositoras, profundamente cuestionadoras de las fuerzas dominantes (sociales como también literarias) que funcionaron no sólo en su momento, sino que siguen hablando en contra de los “dominadores del presente”, abusando de las palabras de Benjamin.

Estas tres obras no formaron parte de lo que podemos llamar la institucionalidad vanguardista. Sin embargo, era más o menos obvio que se habían escrito condicionadas por la dinámica que produjo la crisis de las mismas vanguardias. De allí que sus heterogeneidades y heterodoxias constituyan no límites sino apuestas (estéticas y políticas), con las que se definía una posición última de inquietudes atribuibles a las vanguardias, como una suerte de estrategia extrema, que las hacía excesivas desde el marco de sus posibilidades reconocibles, pero a la vez sólo comprensibles desde sus tensiones internas.

Si bien críticos recientes las han incluido en el marco específico de las narrativas vanguardistas o han sido estudiadas en particular como tales, tampoco es viable verlas como su producto exclusivo, puesto que obligaría a abrir el concepto de “vanguardia” hasta un punto tal de hacerlo inservible. Por nuestra parte, nos propusimos abordarlas desde la crisis de las

vanguardias, lo que planteaba, sin embargo, otros problemas. Primero que nada, obligaba a salir de la dinámica propia de la evolución crítica de su estudio, retomando la discusión donde quedó a finales de los ochenta, previo al fin de la Guerra Fría, obviando cierto triunfalismo posterior, que también se dio en el campo literario, y la vuelta a particularismos que nos impediría nuestro acercamiento, una vez más, político (en cuanto a parte de las luchas sociales) e ideológico (sus representaciones simbólicas). Esto forzaba a realizar una suerte de “desclasificación” de discusiones internas de esta crítica (si bien en referencia primordial a la poesía) que pudiera ayudarnos a deslindar un concepto más políticamente inclusivo y constitutivo de las vanguardias, evitando en lo posible las discusiones heredadas de los propios grupos históricos, y así emprender un acercamiento rizomático, que permitiera hablar con validez del conjunto desde cualquier punto (la posibilidad de hablar también del centro desde la periferia).

Las preguntas se complicaron cuando se hizo evidente que lo que más claramente unía a las tres obras era una cierta irreproducibilidad (incluso para sus autores), es decir, una voluntad y libertad creativa extrema que no se dejaba conducir por las condicionantes de sus materiales, ni siquiera por el *elán* mismo de su escritura. Eran “novelas” que difícilmente se podían calificar, si este fuera el objetivo, con otro término que no fuera uno de múltiples acepciones negativas, para lo cual el de *narraciones contaminadas* cobró para nosotros la posibilidad de nombrar y entender su rebeldía, la voluntad de no ser reducidas o capturadas por los paradigmas existentes y proponerse como alternativas de un pensamiento heterodoxo. Era como si la lectura de estas obras no pudiera ponerse de acuerdo en sus certezas, sino en sus sospechas. Su táctica contaminante no sería la defensa de un espacio propio y paradigmático que pudiera ser incluido en procesos ordenadores mayores del campo literario, como argüimos en la introducción, sino más bien la definición del marco negado de posibilidades también estéticas, que para sus autores,

ya entonces, se había convertido en el trasunto de una complicidad con la que no estaban dispuestos a transigir. De allí que las veamos como obras que inscriben en sí mismas una voluntad anticanónica.

Se podrá argüir, con razón, que un trabajo como éste, entonces, va en contra de la carga desordenadora que hemos destacado en las novelas trabajadas. En efecto, estamos concientes de que todo análisis crítico favorable, desde cualquier punto de vista, ejerce en sí un mecanismo de captura del objeto estudiado, y que pretende influir en el campo de estudio. Sin embargo, creemos no haber traicionado la voluntad de sus autores, en cuanto a que las hemos querido leer aceptando sus límites y contradicciones –si los fueran–, como parte estructurante de su forjas creativas, aceptándolas como producto de un momento de posibilidades determinadas por las circunstancias de su concepción, y no leerlas desde criterios estandarizadores y externos, también lecho de Procusto propio de la regularización historiográfica.

De algún modo, hablar de contaminación era entrar en el debate de la conformación de los límites de la literatura y el arte, de su funcionalidad en la conceptualización simbólica de procesos sociales y de planteamientos que pretenden adversar la ideología imperante, al pensarla también desde sus límites posibles. Pero esto lo hicimos con nuestras novelas, como vimos, El tungsteno forma parte de una literatura que sólo parcialmente puede ser llamada indigenista, pues emplaza lo indígena en el plano no de la nación, sino de la internacionalidad proletaria (lo que pareciera desdibujarla); Parque industrial, por su parte, es una literatura militante que se pregunta por la presencia de la mujer en el contenido de clase de la propuesta revolucionaria; y Cubagua, finalmente, es una novela histórica que aprovecha la misma historia para mostrar la inconsistencia de sus fundamentos. Entonces, lo político funciona en ellas no como la defensa de

algo exterior a su tramado literario, impuesto o superpuesto, adicional o secundario, sino como la idea misma de su construcción artística.

Nos queda claro que son obras que intentan repotenciar el lugar de la narrativa y de la literatura, en general, como medios para imaginar formas distintas de sociabilidad. Esto pudiera estar cobrando pleno sentido en la actualidad de una Latinoamérica que va, una vez más, hacia inquietudes y postulaciones abiertamente sociales, con fuertes referentes a la década del sesenta —pero, ahora, más radical en sus planteamientos que en sus acciones—, forjando una nueva aspiración de continentalidad. Es la intuición de que El tungsteno pudiera haber prefigurado el liderazgo político alcanzado por los indígenas, con la elección presidencial del cocalero aymara Evo Morales Ayma, en las últimas elecciones presidenciales del 2005 de Bolivia, y que explicita el ascenso autorepresentacional de las masas andinas también en Ecuador, Perú y, en menor grado, de los grupos indígenas en México. En el caso de Parque industrial, pudiera leerse allí un anuncio del triunfo político del sindicalismo en Brasil, expresado en el Partido de los Trabajadores en el poder. Finalmente, Cubagua adelanta la necesidad de una refundación de la nación y el protagonismo social que cobra el petróleo en la Venezuela chavista y, desde Venezuela, en los cambios geopolíticos de todo el continente, así como en la relación de éste con el mundo.

Por otra parte, sentimos la necesidad de apartarnos de las discusiones, aparentemente ya superadas, de las relaciones conflictivas entre vanguardia y modernismo, que fijan fechas y obras referenciales como límites de su propia capacidad explicativa, pero también de su contrario, el ver y justificar estas novelas como prefiguradoras de obras y movimientos posteriores, algo tentador todavía. Entonces, entendimos estas narrativas contaminadas como parte de un momento álgido, dentro de un período mayor, que produjo respuestas estéticas propias e

independientes. Son obras que se corresponden con las fuerzas internacionalizadoras producto del ascenso y luego crisis del imperialismo monopólico, tanto como de las respuestas que se dan desde el terreno del internacionalismo proletario, por señalar sus dos focos de irradiación más fuertes. Para ello, nos movimos del concepto de “espíritude los nuevos tiempos”, esa “nueva sensibilidad” que los activistas de las vanguardias se auto-asignaban en sus manifiestos, a una “lógica cultural” –parafraseando la categorización con que Jameson entiende el posmodernismo–, para indicar un proceso mayor y más complejo, artístico, filosófico, intelectual, que sería parte de los cambios estructurales globales del capital y de las relaciones internacionales donde se inscribían, es decir, producto también de sus tensiones con el internacionalismo que se le oponía. Lógica de muchas aristas internas, que permite ver el conjunto con cierta coherencia, pero sin la necesidad del esencialismo selectivo de la “nueva sensibilidad”. Es decir, hemos aceptado las narrativas contaminadas como expresión clara del enfrentamiento entre ilusiones y desengaños propios de la promesa modernizadora, en su momento de crisis.

Entonces, no vimos la exclusión canónica con nostalgia, sino como una potencialidad. Si aceptamos la relación entre historiografía y Estado, el enrarecimiento crítico que sufrieron las obras tratadas podría esconder la posibilidad de un cuestionamiento desatendido, un antagonismo no resuelto ni capturado, ni siquiera como dialéctica, ante el marco impuesto o victorioso. Es decir, la exclusión podría significar paradójicamente el reconocimiento de una resistencia pendiente (la respuesta sin pregunta, de la que hablaba Vallejo), y es eso lo que hemos buscado en nuestras novelas. O, para decirlo con palabras más directas, la huella de esa resistencia en las obras habría sido tildada de “defecto” estético ante la imposibilidad de ser recuperadas por el *establishment* literario, como sí lo fueron, tarde o temprano, la mayoría de las más conocidas

producciones de las vanguardias. De aquí que la política que ponen en acción las obras contaminadas deba ser entendida no como una aspiración de pertenencia al campo hegemónico, sino, más bien, como una crítica del ámbito donde se inscriben las luchas por la hegemonía.

Quizás podamos decir que estas obras verifican la primera crisis moderna de la literatura continental como institución (y que la propia retorización poética ya anunciaba desde mediados de los veinte), entendida ésta en su percepción de fracaso (en los tres casos que estudiaremos, sus autores prácticamente abandonaron el género narrativo) o en su incapacidad para articularse con una modernidad que mostraba su faz problemática (la mala escritura, su carácter incompleto o de fragmentación, la ambigüedad de sus finales, cierta tendencia autodestructiva, el carácter testimonial, documental o reporteril, su misma evidencia ideológica en la superficie del texto, etc.). Es en sus asimetría y excesos, con respecto a los paradigmas que pudieran darles sentido (vanguardia, regionalismo, indigenismo, pero también realismo social, novela proletaria, novela histórica, etc.), y en sus incapacidades evidentes para ordenar un espacio narrativo que se reprodujera (crisis del concepto de novela), que estuvieron acorde con las circunstancias predominantes. Desequilibrio literario que, de ser tal, apuntaría al desequilibrio mismo de las fuerzas en disputa.

Pero estos excesos son, precisamente, parte de lo que con Barthes podemos llamar el placer de estos textos, su intransigencia ante reglas predeterminadas, ante y desde las cuales han sido, sin embargo, juzgados. Textos que suman excepcionalidades, dificultades, desvíos. Si bien, esto pudiera ser visto como una característica negativa más, su incompletud, el marco radical de lo ideológico, su caracterización como literatura que se construye en la medida de una voluntad que también la excede, les da su propio contorno. Sus elementos son límites, bordes, atentados, marcados por una intencionalidad racional, llenos de elementos propios de su elaboración textual

que, aunque alejados del hedonismo al que se refiere Barthes, los haría también “sospechosos y desdeñables” desde concepciones meramente militantes. Su enrarecimiento, entonces, no es sino una forma de reconstituir espacios diversos con compromisos diversos.

En nuestro primer capítulo hicimos hincapié en la propensión política de las vanguardias, no para explicarlas como un todo, sino para entender la dinámica social que las produce y que las hace coherentes con su tiempo (su lógica). Si nos apartamos de la visión que parece privar entre críticos del tema, como Bürger, de ser la expresión de una suerte de burguesía revolucionada, se puede intuir que ellas involucraron (también) el avance de los grupos medios y bajos, y eran producto de fuerzas sociales en pugna de poder y representación, que se enfrentaban a las fuerzas de captación simbólica y económica del Estado. Entonces, la conciencia de la colocación cronológicamente ubicada de nuestras tres novelas, al final de las vanguardias, nos obligaba a entenderlas no como su simple producto (una vanguardia conclusiva), sino como posibilidad de expresar más bien su crisis (por contaminación), a la vez que la crisis epistemológica del presunto ordenador del Estado-historiografía, en una institucionalización que lo reafirmaba. Novelas que, por tanto, no niegan su momento, sino que lo exponen de manera significativamente conflictiva, heterogénea y fragmentaria. De allí que sus propios proyectos narrativos apunten a lo que llamamos una irreproducibilidad canónica –y por tanto, una autoexclusión casi inconscientemente (¿?) voluntaria, puntos de inflexión de la (in)capacidad explicativa del canon.

Entendimos, además, que en la complejidad sexual de estas tres novelas se planteaba una suerte de imposibilidad del romance nacional, incluso, las vimos como opuestas a la idea del romance fundacional propuesto por Sommer, en cuanto a que no apuntan a la conciliación de grupos sociales, ni asumen la familia como centro metonímico de la nación. En ellas, lo colectivo

está sobre lo individual, lo público sobre lo privado. La relación amorosa o no existe o tiende a imposibilitar su realización, ratificando distancias de clases y no cancelándolas, apuntando a la presencia de conglomerados deprimidos, incluso lumpen, un pueblo cambiante, inestable. En Cubagua, Nila posterga la realización amorosa a tiempos mejores para su pueblo, como Otávia lo hará en Parque industrial, interpuesto el veredicto gregario del sindicato. Mientras que en El tungsteno, la reversión posible de la violencia sobre la mujer, como sobre los indígenas, no es simplemente una negación sino la exigencia de una constitución distinta de los factores participantes, es decir, la forja de otro ordenamiento social. En todas las obras, pero muy claro en Cubagua, la mujer funciona como conciencia, la conciencia misma de la novela.

Desde este punto de vista, el sentido alegórico de estas obras también sería anómalo, y no tendría como marco referencial a la nación –en cuanto no establece lo privado como equivalencia metafórica de lo público (Jameson)–, sino tres dimensiones distintas, que tienen que ver, no obstante, con la especificidad neocolonial de los respectivos países. En El tungsteno se prefiguran, de manera heterodoxa, elementos del realismo social, anclando el *espacio* de la nación como explotación determinada por sus articulaciones internacionales, revelando que la violencia y la violación son el límite interior de las relaciones de producción planteadas. En Parque industrial, el *personaje* colectivo alrededor del trabajo industrial es fragmentado y refractante a su posicionalidad (a diferencia del característico *yo* vanguardista, como punto de enunciación o de la clase proletaria como sujeto sólido de la historia), y asume la conciencia comunitaria como coagulante de la situación narrativa. Y en Cubagua, la historia, la metanarrativa y el paratexto anclan el *tiempo* como persistencia de la explotación.

El sentido de violación que pesa en sus temáticas, como motivo y como concepto, recalca fundaciones no sólo fallidas sino traumáticas, que expresan la necesidad de abrir espacios de

rebelión y de conciencia supranacionales. Y en esto se encuentra otro punto común a las tres novelas, la voluntad de demostrar la inviabilidad e imposibilidad –que en este caso resultan equivalentes– de los proyectos de nación que se inscribían en el marco ideológico de muchas de las narrativas coetáneas (claro en el caso del populismo de Gallegos o del fascismo de Salgado). Más allá de la militancia problemática puesta en juego temático, que no es suficiente para darle un optimismo creíble a estas novelas, se escenifican en ellas diversos matices de una misma violencia también acumulada, elementos que constituyen centro de trama-traumas que buscan definir el desarrollo de la nación como producto de violaciones originales, evidentes en los asesinatos de El tungsteno, que reviven el trauma colonial inicial a través de la reactualización de una suerte de proceso jamás detenido de acumulación primaria. Asimismo, la degradación humana en Parque industrial, cuya trama está ubicada en el medio industrial más poderoso del subcontinente, hace énfasis en el rol conflictuado de la mujer en las luchas laborales, ubicando el género en el terreno propio de definición de lo político, como lugar de carencias jamás satisfechas. Finalmente, en la constante del robo y del desastre cultural en Cubagua, que hemos definido como implosión de los orígenes, la conciencia de que la superposición de estructuras socioeconómicas no era una dificultad más para el progreso del capital, sino un callejón sin salida de proyectos nacionales fracasados, travestidos en propuestas modernizadoras.

Frustraciones previsibles, anunciadas desde sus comienzos como realidades de las que se partía, pero abiertas, por negación, hacia futuros fuera de la realidad textual. Es decir, cada una de las obras estudiadas implementa una estrategia distinta para definir un cuestionamiento equivalente de la conformación del Estado-nación moderno, a principios de los treinta. Así, no construyen un espacio nacional metafórico sino se ubican en lo metonímico, para expresar una voluntad de abarcar problemáticas mayores ligadas a las luchas populares, regional andina en El

tungsteno, continental en Cubagua, e internacionalista en Parque industrial. En otras palabras, que el cuestionamiento de lo nacional, que las tres obras producen, está en relación con el marco regional-continental-internacional como posible respuesta y no como su negación.

Así, llegamos a la categoría mutante de “pueblo”, en Cubagua, que es una dinámica de marginalizaciones sucesivas que desde allí cuestiona la totalidad de la nación, y que funciona de manera opuesta a la permeabilidad social radicalizada por la aventura populista socialdemócrata (en su versión venezolana). A Huanca, en El tungsteno, quien apunta a un proyecto indígena políticamente educado pero no condicionado por esta educación, es decir, a una calibanización instrumentalizada desde el receptor, que funciona como medio de rebelión más que de incorporación a la nación referencial. Y a la vez, al empeño de Parque industrial de reconstruir el conflicto de clases con un énfasis en sus aristas de género y a sus relaciones con el lumpen, excluido de las luchas laborales, que complejiza la caracterización interna de lo subalterno propuesto como sujeto.

De igual modo, encontramos personajes provenientes de los grupos dominantes inmersos en discusiones que reflejan más su voluntad de dominio que su propia cohesión. El bar de Marino, en El tungsteno, la casa de Stakelun, en Cubagua, y los clubes y salones de la aristocracia paulista, en Parque industrial. Mientras tanto, sus expresiones protagónicas – Leonidas Benites, Ramón Leiziaga y Alfredo Rocha– son esfuerzos distintos y cancelados de negociación entre miembros de los grupos hegemónicos y las bases sociales. Personajes que pretenden o se proponen con cierto grado de integración y concientización social, pero que quedan cuestionados y frustrados al final de las tres obras.

Desde el punto de vista de la construcción textual, la coexistencia de diversas capas temporales y la funcionalización de la ruina en Cubagua puede ser vista como equivalente a la

fragmentación formal de Parque industrial y a la discontinuidad narrativa de El tungsteno. Como recursos, apuntan contra la percepción de totalidad, tanto de la sociedad como de la historia (y de la novela misma). Refiriéndonos a la trama, Parque industrial y El tungsteno muestran y ponen en acción pasajes de represión social en los que se representa explícitamente la acción del Estado criollo, develando la ley como base de una violencia conservadora. Mientras que en Cubagua se presenta la inconsistencia de la burocracia para defender el estado de derecho que dice representar, amparado más bien en un marco de corrupción expansivo.

Así llegamos a la idea de una articulación del artista y el intelectual en definiciones políticas marcadas por las diferencias. Es decir, luchas no sólo por la representatividad, sino por forjar proyectos nacionales que se inscribieran en el marco de las luchas sociales internacionales, para lo cual estas narrativas jugaban un rol desestabilizador, más allá de lo propiamente literario. Si bien esto pudiera ser entendido como una pretensión política menor, también se pudiera leer como una posibilidad expresada en el imaginario simbólico, que apuntaba a la construcción de identidades conflictivas.

Para terminar, pensamos que lo contaminado –y quizás por la necesidad de tentar su eficacia– pudiera abarcar otras obras coetáneas (pensamos en Cartucho de Nelly Campobello, y El lanzallamas de Roberto Arlt), y otros momentos equivalentes al tratado (quizás el correspondiente al *postboom*, pero sólo en parte), lo que no intentamos por razones obvias. Lo que nos interesa recalcar es que muestra su eficacia para definir contornos y circunstancias particularmente complejos, como lo fue el de principios de los treinta. Su uso, en todo caso, no serviría como una posibilidad generalizadora de momentos similares, ni se propone definir afinidades reductivas de la capacidad crítica, como tanto hemos insistido, sino más bien apunta a desordenar la literatura como continuo, para armar un archipiélago de manifestaciones en

tensión, entre sí y con el ámbito literario general. Por lo pronto, creemos que podemos decir que nuestras tres obras contaminadas pusieron en escena un cuestionamiento eficiente, al menos del hecho literario, que develaba purezas mal habidas de los “documentos de cultura”, de las que ya sospechaba Benjamin durante esos mismos años. Así, marcaron puntos de discontinuidad y fragmentación de las certezas dominantes (incluso del campo literario), permitiendo apuntar a otros sentidos de la creación como acto renovable, extremo, capaz de imaginar soberanías posibles y formas de interpelación que, intuimos, siguen vigentes en nuestro presente.

## BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo. "El museo de la vanguardia: Para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana". Comp. H. Verani y H. Achúgar. Narrativa vanguardista hispanoamericana. México D. F.: UNAM, 1996. 7-40.
- Agudo Freites, Raúl. Pío Tamayo y la vanguardia. Caracas: Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1969.
- Alcântara Machado, Antônio de. Novelas Paulistas. 2<sup>da</sup> ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1971.
- Alcibiades, Mirla. "Mariátegui, Amauta y la vanguardia literaria". Revista de crítica literaria latinoamericana VIII 15 (1982): 123-39. Número monográfico "Las vanguardias en América Latina". Coord. Nelson Osorio.
- Almeida, Manuel Antonio de. Memorias de un sargento de milicias (1853). Prol. A. Cândido. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Althusser, Louis. "Ideología y aparatos ideológicos de Estado, Freud y Lacan". [www.sociología.de](http://www.sociología.de) (1.8.2005)
- Amado, Jorge. Capitanes de la arena. Buenos Aires: Futuro, s.f. (1956).
- . Sudor. Madrid: Alianza, 1985.
- Amaral, Aracy. Prólogo. Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. ix-xxxi.
- Amauta: Revista mensual de doctrina, literature, arte, polémica. Facsim. Lima: Empresa editora Amauta, c. 1976. 6 vols.
- Andrade, Mário de. "El movimiento modernista" (1942). Comp. A. Amaral. Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. 181-202.
- . Macunaíma. Ed. Tele Porto Ancona Lopez. Madrid: Colección Archivos, 1996.
- . "Paulicea Desvairada" (1922). Poesías completas. 5<sup>ta</sup> ed. Vol. 1. São Paulo: Livraria Martins, 1979. 11-64.

- Andrade, Oswaldo de. Obra escogida. Prol. H. de Campos. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- Araujo, Orlando. "Ensayo sobre la obra literaria de Enrique Bernardo Núñez". E. B. Núñez. Cacao. Caracas: Banco Central de Venezuela, 1972. 21-103.
- . La obra literaria de Enrique Bernardo Núñez. Caracas: Monte-Ávila, 1980.
- . Narrativa venezolana contemporánea. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.
- Arguedas, Alcides. Raza de bronce. Wuata Wuara. 2<sup>da</sup> ed. Coord. A. Lorente Medina. Nanterre: Colección Archivos, 1996.
- Arribas-García, Fernando. "Voces hechas partido. La novela militante latinoamericana de la década de 1930". Tesis de doctorado en University of Pittsburgh, 1999.
- Azevedo, Aluísio. O cortiço (1890). São Paulo: Livraria Martins Editôra, 1974.
- Basadre, Jorge. Perú: Problema y posibilidad y otros ensayos. Selec. D. Sobrevilla. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.
- Bataille, Georges. El erotismo. México: Tusquets, 2000.
- Benjamin, Walter. Diario de Moscú. Prol. G. Scholem. Trad. M. Delgado. Madrid: Taurus, 1988.
- . La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia. Trad. P. Oyarzún. Santiago de Chile: ARCIS, s.f. (c1999).
- . "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936). Trad. J. Aguirre [http://www.inicia.es/de/m\\_cabot/la\\_obra\\_de\\_arte\\_en\\_la\\_epoca\\_de\\_su.htm](http://www.inicia.es/de/m_cabot/la_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su.htm) (10.5.2001).
- . Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Trad. R. Blatt. 3<sup>ra</sup> ed. Madrid: Taurus, 2001.
- Benzoni, Girolamo. Historia del Nuevo Mundo. Trad. M. Carrera Díaz. Madrid: Alianza, 1989.
- Bergquist, Charles. Los trabajadores en la historia Latinoamericana. Estudios comparativos de Chile, Argentina, Venezuela y Colombia. México D. F.: Siglo XXI, 1988.
- Beroes, Pedro. Prólogo. Enrique Bernardo Núñez. La insurgente y otros relatos. Recop. N. Tablante y Garrido. Caracas: Monte-Ávila, 1997. 7-19.
- Besse, Susan K. "Freedom and Bondage: The Impact of Capitalism on Women in São Paulo, Brazil, 1917-1937". Tesis de doctorado en Yale University, 1983.
- . "Pagu: Patrícia Galvão-Rebel." The Human Tradition in Latin America: the twentieth century. Eds. W. H. Beezley y J. Ewell. Wilmington, Del.: Scholarly Resources, 1987. 103-17.
- Beverly, John. Against literature. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

- . “El tungsteno de Vallejo: Hacia una reivindicación de la ‘novela social’”. Revista de crítica literaria latinoamericana XV: 29 (1989): 167-77. Actas del simposio “Latinoamérica: Nuevas direcciones en teoría y crítica literarias” (Dartmouth, abril de 1988). Dirs. B. Pastor y R. Bueno.
- . “Novela y política en América Latina” (De Doña Bárbara a Cien años de soledad). Del Lazarillo al sandinismo: Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987. 99-122.
- y Hugo Achugar, eds. La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa. Pittsburgh: Latinoamericana, 1992.
- Betancourt, Rómulo. “Apuntes para una interpretación de Doña Bárbara”. Repertorio Americano (4.10.1930): 201-2.
- Bhabha, Homi K. “DisemiNación: Tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna”. Miradas anglosajonas al debate sobre la nación. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2001. 39-74.
- Blanco Fombona, Rufino. La bella y la fiera. Madrid: Renacimiento, 1931.
- . Los conquistadores del siglo XVI. Madrid: Mundo Latino, 1922.
- Bloch, Jayne H. “Patrícia Galvão: The Struggle against Conformity”. Latin American Literary Review XIV-27 (enero-junio 1986): 188-201.
- Bloom, Harold. The Western Canon. New York: Harcourt Brace, 1994.
- Bohórquez, Douglas. “Doña Bárbara y Cubagua: dos novelas en la tradición”. Folios 35-6 (Octubre 1999): 37-40.
- . Escritura, memoria y utopía en Enrique Bernardo Núñez. Caracas: Casa de Bello, 1990.
- . “La escritura del ensayo en Enrique Bernardo Núñez y Mario Briceño Iragorry”. Escritura XIX: 37-38. Caracas (enero-diciembre 1994): 87-102.
- Bombal, María Luisa. Obras completas. Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello, 1996.
- Borba de Moraes, Rubens. “Recuerdos de un sobreviviente de la Semana de Arte Moderno”. Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930). Comp. A. Amaral. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. 165-76.
- Bordieu, Pierre. “Campo Intelectual y Proyecto Creativo”. Trad. J. Muñoz Delgado. <http://www.cimat.mx:88/~skater/jmunozd/bordieu2.htm> (7.6.2005).

- Bosi, Alfredo. Prólogo. “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”. Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos. Comp. J. Schwartz. Madrid: Cátedra, 1991.
- Britto García, Luis. “Enrique Bernardo Núñez, novelista, historiador, filósofo de la historia utopista”. Memorias del XXIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana: Trujillo, del 19 al 22 de noviembre de 1997. Trujillo: Universidad de los Andes, 1998. 645-68.
- Buck-Morss, Susan. Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.
- Bürger, Peter. Teoría de la vanguardia (1974). Trad. J. García. Barcelona: Península, 1997.
- Burgos, Fernando. “El viaje de la vanguardia”. Prosa hispánica de vanguardia. Ed. F. Burgos. Madrid: Orígenes, 1986. 11-20.
- Burns, Bradford E. A History of Brazil. 3<sup>ra</sup> ed. New York: Columbia UP, 1993.
- . América Latina una concisa historia interpretativa. 2<sup>da</sup> ed. Panamá: Editorial universitaria, 1977.
- . La pobreza del progreso (1980). México D. F.: Siglo XXI, 1990.
- Campobello, Nellie. Cartucho (1931). Intr. J. Aguilar Mora. México D. F.: Era, 2000.
- Campos, Augusto de. “Notícia impopular de ‘O Homem do Povo’”. En O Homem do Povo. Facsim. São Paulo: Impr. Oficial do Estado, 1984. 9-12.
- . Pagú, Patrica Galvão, vida-obra. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- . “Para Augusto, o protótipo da nova mulher”. Entrevista. A Tribuna (12.9.2004). <http://www.novomilenio.inf.br/cultura/cult005.htm> (4.1.2006).
- Cândido, Antonio. Prólogo. “Dialéctica del malandrínaje”. Manuel Antonio de Almeida. Memorias de un sargento de milicias. Trad. E. Romero. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977. ix-xxxvii.
- Carone, Edgard. A Evolução Industrial de São Paulo 1889-1930. São Paulo: SENAC, 2001.
- Carpentier, Alejo. Écue-Yamba-Ó (1933). Madrid: Alfaguara, 1982.
- . La música en Cuba. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- . “Literatura y conciencia política en América Latina”. Tientos y diferencias. La Habana: Unión, 1966. 64-84.
- Carrera, Gustavo Luis. “Cubagua y la fundación de la novela venezolana estéticamente contemporánea”. Revista Iberoamericana LX 166-7 (1994): 451-56.

- . La novela del petróleo en Venezuela. Caracas: Consejo Municipal del Distrito Federal, 1972.
- Carrillo, Margot. El sentido de la modernidad en Cubagua. Mérida, Ven.: Solar, 1995.
- . “La galera de Tiberio. Una visión particular del tiempo, la historia y el poder. Memorias del XXIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana: Trujillo, del 19 al 22 de noviembre de 1997”. Trujillo: Universidad de los Andes, 1998. 570-85.
- Casabellas, Ramiro de. Presentación y discusión posterior a la ponencia “La obra en prosa de Vallejo”. Aula Vallejo. Córdoba, Arg.: Universidad Nacional de Córdoba, 1971. 163-70.
- Castagnino, Raúl H. “Dos narraciones de César Vallejo”. Revista iberoamericana XXXVI (abril-junio 1970): 321-39.
- Castro-Gómez, Santiago. “Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología”. <http://www.campus-oei.org/salctsi/castro3.htm> (6.16.2005).
- Caudet, Francisco. “César Vallejo y el marxismo”. Cuadernos hispanoamericanos 456-7 (junio-julio 1988): 779-801.
- Collazos, Omar, comp. Los vanguardismos en la América Latina. La Habana: Casa de las Américas, s.f. (1970).
- Cornejo Polar, Antonio. Escribir en el aire. Lima: Horizonte, 1994.
- . “Los sistemas literarios como categorías históricas. Elementos para una discusión latinoamericana.” Revista de crítica literaria latinoamericana XV 29 (1989): 19-24. Actas del simposio “Latinoamérica: Nuevas direcciones en teoría y crítica literarias” (Dartmouth, abril de 1988). Dirs. B. Pastor y R. Bueno.
- . Prólogo. Clorinda Matto de Turner. Aves sin nido. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.
- Coyné, André. “A propósito de Novelas y cuentos completos de César Vallejo”. Medio siglo con Vallejo. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999. 175-84.
- . “Carta a Carlos Milla sobre El Tungsteno y Poemas humanos”. En Ángel Flores. Aproximaciones a César Vallejo. Nueva York: L. A. Publishing, 1971. 383-97.
- . “César Vallejo, vida y obra”. Ed. J. Ortega. César Vallejo: El escritor y la crítica. Madrid: Taurus, 1974.
- Dean, Warren. The Industrialization of São Paulo 1880-1945. Austin: Institute of Latin American Studies by the University of Texas Press, 1969.
- Debord, Guy. La sociedad del espectáculo. [http://www.pamiela.org/sociedad\\_espectaculo/EspectO.htm](http://www.pamiela.org/sociedad_espectaculo/EspectO.htm) (11/5/2004).
- De las Casas. Brevísima relación de la destrucción de las indias. Ed. C. Varela. España, Castalia, 1999.

- Deleuze, Gilles. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Trad. J. Vázquez Pérez. Valencia, Esp.: Pre-textos, 2002.
- De Torre, Guillermo. Literaturas europeas de vanguardia (1925). Ed. J. M. Barrera López. Intr. M. de Torre Borges. Sevilla: Renacimiento, 2001.
- Egbert, Donald D. "The Idea of ¿Avant-garde? In Art and Politics". The American Historical Review LXXIII, 2 (December 1967): 339-66.
- Fauque Bescos, Rafael. "La vanguardia, la historia y Cubagua". Espacio disperso. Caracas: Academia de la historia, 1983.
- Favre, Henri. El indigenismo. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Ferro, Roberto. "Ficción y temporalidad en Cubagua de Enrique Bernardo Núñez". Memorias del XXIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana: Trujillo, del 19 al 22 de noviembre de 1997. Trujillo: Universidad de los Andes, 1998. 607-15.
- Fleming, Leonor. Prólogo. Esteban Echeverría. El matadero. La cautiva. Madrid: Cátedra, 1986. 11-66.
- Fitzpatrick, Sheila. The Russian Revolution. 2<sup>nd</sup> ed. Great Britain: Oxford UP, 1994.
- Forster, Merlin H. Introduction. "Latin American Vanguardismo: Chronology and Terminology". Tradition and Renewal. Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture. Ed. H. Forster. Chicago: Illinois UP, 1975. 12-50.
- . Tradition and Renewal. Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture. Chicago: Illinois UP, 1975. 1-11.
- Franco, Jean. César Vallejo: La dialéctica de la poesía y el silencio. Trad. L. Justo. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- Freyre, Gilberto. Casa-grande y senzala. Formación de la familia brasileña bajo el régimen de la economía patriarcal: introducción a la historia de la sociedad patriarcal en el Brasil. Pról. y notas D. Ribeiro. Trad. B. de Garay y L. Manduca. Caracas: Fundación Ayacucho, 1977.
- Fuentes, Víctor. La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936. Pról. M. Tuñón de Lara. Madrid: Ed. de la Torre, 1980.
- . "La literatura proletaria de Vallejo en el contexto revolucionario de Rusia y España (1930-1932)". Cuadernos hispanoamericanos 454-7 (abril-mayo 1988): 401-13.
- Furlani, Lucia M. Teixeira. Pagu-Patrícia Galvão: Livre na Imaginação, no Espaço e no Tempo. 5<sup>ta</sup> ed. Santos: Unisanta, 1999.

- Furtado, Celso. Formación económica del Brasil. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Gallegos Ortiz, Rafael. El cachorro Juan Vicente Gómez. 2<sup>da</sup> ed. Caracas: Fuentes, 1977.
- Gallegos, Rómulo. “A manera de prólogo” (1944). Doña Bárbara. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977. 3-6.
- Doña Bárbara. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Galvão, Patrícia. Paixão Pagu. A Autobiografia Precoce de Patrícia Galvão. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- . [Mara Lobo]. Parque industrial, um romance proletário (1933). 2<sup>da</sup> ed. Facsim. São Paulo: Alternativa, 1981.
- Giordano, Vittoria. Prólogo. Enrique B. Núñez. Cubagua. 2<sup>da</sup> ed. Caracas: Monte-Ávila, 1987. ix-xii.
- González, Beatriz. “Luis Barrios Cruz: Renovación vanguardista y nativismo poético en Venezuela”. Revista de crítica literaria latinoamericana VIII 15 (1982): 13-24. Número monográfico “Las vanguardias en América Latina”. Coord. N. Osorio. 39-69.
- González Echevarría, Roberto. Alejo Carpentier: El peregrino en su patria. México: UNAM, 1993.
- . Prólogo. “Guerra de los poetas”. Los Poetas del Mundo Defienden al Pueblo Español (París 1937). Pablo Neruda y Nancy Cunard, dirs. Facsim. Sevilla: Renacimiento, 2002. 13-7.
- González, Justo. Cubagua. Historia de un pueblo. La Habana: Imprenta Ninón, 1941.
- González Prada, Manuel. “Discurso en el Politeama” (1888). Textos: una antología general. México D. F.: UNAM, 1982. 44-9.
- . “Nuestros indios” (1904). Textos: una antología general. México D. F.: UNAM, 1982. 171-83.
- González Tuñón, Raúl. 8 Documentos de hoy. Buenos Aires: Federación Gráfica Bonaerense, 1936.
- González Vigil, Ricardo. Prólogo. César Vallejo. Novelas y cuentos completos. Lima: Copé, 1998.
- Guedes, Thelma. Pagú: Literatura e Revolução. São Paulo: Ateliê, 2003.
- Gutiérrez Correa, Miguel. Vallejo, narrador. Lima: Pedagógico San Marcos, 2004.
- Halperin Donghi, Tulio. Historia contemporánea de América Latina. 13<sup>va</sup> ed. Madrid: Alianza, 1990.

- Hart, Stephen M. "César Vallejo y sus espejismos". Romance Quarterly 49-2 (Spring 2002): 111-7. Ed. Hart. "César Vallejo in the New Millennium".
- Helio Piñón. Prólogo. "Perfiles encontrados". Peter Bürger. Teoría de la vanguardia (1974). Trad. J. García. Barcelona: Península, 1997. 5-35.
- Henríquez Ureña, Pedro. "Música popular de América" (1929). Eduardo Matos Moctezuma. Pedro Enríquez Ureña y su aporte al folklore latinoamericano. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1981. 85-136.
- Izaguirre, Rodolfo. "La adaptación cinematográfica de Cubagua". Folios 35-6 (Octubre 1999): 49-51.
- Jackson, Kenneth David. Afterword. Patrícia Galvão. Industrial Park. Trad. Elizabeth y K. D. Jackson. Nebraska: Nebraska UP, 1993. 115-53.
- Jameson, Fredric. El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Trad. J. L. Pardo Torío. Buenos Aires: Paidós, 1991.
- Jitrik, Noé. "Papeles de trabajo: Notas sobre vanguardia latinoamericana". Revista de crítica literaria latinoamericana VIII 15 (1982): 13-24. Número monográfico "Las vanguardias en América Latina". Coord. N. Osorio.
- . "Producción literaria y producción social". Literatura y praxis en América Latina. Caracas: Monte-Ávila, 1974. 9-28.
- Kaplán, Marcos. "La ciudad latinoamericana como factor de transmisión del poder socioeconómico y político hacia el exterior durante el período contemporáneo". Urbanización y dependencia en América Latina. M. Schteingart, comp. Buenos Aires: Sociedad Interamericana de Planificación, 1973. 132-75.
- "La lucha por el pan y la tierra. Manifiesto del Partido Comunista al pueblo trabajador de Venezuela" (1931). Biblioteca electrónica. Caracas. <http://www.analitica.com/bitbliblioteca/pcv/lucha.asp> (10.2.2006).
- Laclau, Ernesto. La razón populista. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Lambie, George. El pensamiento político de César Vallejo y la Guerra Civil Española. Perú: Milla Batres, 1993.
- Larrázabal Henríquez, Osvaldo. Enrique Bernardo Núñez. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1969.
- . "La novela histórica venezolana en la contribución de tres novelistas: Enrique Bernardo Núñez, Miguel Otero Silva y Arturo Usler Pietri". Cuatro ensayos sobre Literatura venezolana. Caracas: Universidad Nacional Abierta, 2001. 10-70.
- . Prólogo. Enrique Bernardo Núñez. Novelas y ensayos. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.

- Larrea, Juan. "Un doloroso caso de insania. Puntualizaciones acerca de las Notas de un libelo de distorsión, difamación y vejación". Aula Vallejo. Córdoba, Arg.: Universidad Nacional de Córdoba, 1974. 247-80.
- Larsen, Neil. Determinations. Essays on Theory, Narrative and Nation in the Americas. New York: Verso, 2001.
- Lasarte, Javier. Juego y nación. Caracas: Fundarte, 1995.
- . "La brigada de la pureza: proyectos de modernidad en las revistas de la vanguardia". Memorias del XXIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana: Trujillo, del 19 al 22 de noviembre de 1997. Trujillo: Universidad de los Andes, 1998. 367-78.
- . Sobre literatura venezolana. Caracas: La casa de Bello, 1992.
- Lauer, Mirko. "La poesía de vanguardia en el Perú". Revista de crítica literaria latinoamericana VIII 15 (1982): 77-86. Número monográfico "Las vanguardias en América Latina". Coord. N. Osorio.
- Lenin, Vladimir I. El imperialismo, fase superior del capitalismo. Pekín: Ediciones en lenguas extranjeras, 1975.
- . "El imperialismo y la escisión del socialismo". Originalmente publicado en Sbórník Sotsial-Demokrata 2 (octubre 1916). Fuentes de Textos Marxistas. <http://www.marxists.org/espanol/lenin/1910s/10-1916.htm> (25.11.2004).
- Levine, Robert M. y John J. Crocitti, eds. The Brazil Reader: History, Culture, Politics. Durham [N.C.]: Duke University Press, 1999.
- Liscano, Juan. Panorama de la literatura venezolana actual. Caracas: Alfadil Ediciones, 1984.
- . Prólogo. Rómulo Gallegos. Doña Bárbara. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Lobo, Luiza. "Patrícia Galvão's Vision of Women's Cooperation in Parque Industrial". Panel. "De la vida a los textos. Cooperación femenina en la narrativa de las escritoras latinoamericanas de los siglos XIX y XX". Presentación en Latin American Studies Association. Miami, marzo 2000. <http://lasa.international.pitt.edu/lasa2000/lobo.pdf> (5.12.2005).
- López Alfonso, Francisco José. César Vallejo: Las trazas del narrador. Valencia: Universidad de Valencia, Departamento de filología española, 1995.
- . "El arte y la revolución: una lectura de El tungsteno". Cuadernos hispanoamericanos 454-7 (abril-mayo 1988): 416-22.
- Lukács, Georg. La novela histórica. 2<sup>da</sup> ed. México D.C.: Era, 1971.

- Luna Vegas, Ricardo. Contribución a la verdadera historia del APRA 1923-1988. Lima: Horizonte, 1990.
- Lunacharsky, Anatoly Vasilievich. El arte y la revolución (1917-1927). Intro. A. Sánchez Vázquez. México D. F.: Grijalbo, 1967.
- . Las artes plásticas y la política artística de la Rusia revolucionaria. Barcelona: Seix Barral, 1969.
- Mancera Galletti, Ángel. Quiénes narran y cuentan en Venezuela. Caracas: Caribe, 1958.
- Mancisidor, José. La ciudad roja. La Habana: Arte y Literatura, 1979.
- Mariátegui, José Carlos. El artista y la época. Lima: Biblioteca Amauta, 1959. Ediciones Populares de las Obras Completas N° 6.
- . Mariátegui total: 100 años. Vol. 1. Lima: Empresa Editora Amauta, 1994.
- . Prólogo. Luis Valcárcel. Tempestad en los Andes. 7-15.
- Márquez Rodríguez, Alexis. “A propósito de Cubagua. Enrique Bernardo Núñez y la nueva narrativa latinoamericana”. Acción y pasión en los personajes de Miguel Otero Silva y otros ensayos. Caracas: Academia de la Historia, 1985.
- . “Enrique Bernardo Núñez”. Historia y ficción en la novela venezolana. Caracas: Monte-Ávila, 1991. 171-88.
- Marshall, Todd Irwin. “Patricia Galvão’s Parque Industrial: A Marxist Feminist Reading”. Tesis (M. A.) Department of Romance Languages. Dir. Fred Clark. University of North Caroline, 1994.
- Martin, Gerald. Journeys through the Labyrinth. London: Verso, 1989.
- Matto de Turner, Clorinda. Aves sin nido. Pról. A. Cornejo Polar. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.
- Maturo, Graciela. “Apuntes sobre la transformación de la conciencia en la vanguardia hispanoamericana”. Ed. Fernando Burgos. Prosa hispánica de vanguardia. Madrid: Orígenes, 1986. 43-52.
- Mendonça Teles, Gilberto y Klaus Müller-Bergh. Vanguardia Latinoamericana: Historia, crítica y documentos. Madrid: Iberoamericana, 2000.
- Meneses, Carlos. “El Madrid de Vallejo”. Cuadernos hispanoamericanos 456-7 (junio-julio 1988): 1037-1055.
- Merino, Antonio. Estudio preliminar. César Vallejo. Narrativa completa. Madrid: Akal, 1996.

- Miliani, Domingo. Introducción. Arturo Usler Pietri. Las lanzas coloradas. Madrid: Cátedra, 1993.
- . Introducción. Enrique Bernardo Núñez. Cubagua. La galera de Tiberio. La Habana: Casa de las Américas, 1978.
- Monguió, Luis. La poesía postmodernista peruana. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Monsiváis, Carlos. “Los estridentistas y los agoristas”. Los vanguardismos en la América Latina. Com. O. Collazos. La Habana: Casa de las Américas, s.f. (1970). 169-73.
- Niemeyer, Katharina. “Subway” de los sueños, alucinamiento, libro abierto: la novela vanguardista hispanoamericana. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- Núñez, Enrique Bernardo. Bajo el samán. Caracas: Tipografía Vargas, 1963.
- . Después de Ayacucho. Caracas: Biblioteca Venezuela de El Universal, 1920.
- . “Discurso de incorporación a la Academia de la Historia: La historia de Venezuela”. (Caracas, 1948). Una ojeada al mapa de Venezuela. 2<sup>da</sup> ed. Caracas: Ávila gráfica, 1949. 209-38.
- . Don Pablos en América. (Tres relatos). Caracas: Élite, 1932.
- . La galera de Tiberio. (Crónica del Canal de Panamá). Bélgica: s.e., (c. 1938)
- . La insurgente y otros relatos. Recop. Néstor Tablante y Garrido. Caracas: Monte-Ávila, 1997.
- . Novelas y ensayos. Ed. O. Larrazábal. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.
- . Orinoco. Caracas: Élite, 1945.
- . Sol interior. Caracas: Tipografía Americana, 1918.
- . Una ojeada al mapa de Venezuela. Caracas: Ávila gráfica, 1949.
- Núñez, María Celina. “Un solo tema y múltiples relatos”. 50 Imprescindibles. Curador Jesús Sanoja Hernández. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2002. 169-75.
- O’Connor, Kevin J. Foreword. César Vallejo. Tungsten. Trad. R. Mezey. New York: Syracuse UP, 1988. ix-xxiii.
- O Homem do Povo. A. de Campos, prolog. Facsim. São Paulo: Impr. Oficial do Estado, 1984.
- Onís Federico de. Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932). Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1934.

- Orihuela, Augusto Germán. Prólogo. La galera de Tiberio. Caracas: UCV, 1967. 11-23.
- Osorio, Nelson. El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina. Caracas: Celarg, 1982.
- . “El primer libro de Uslar Pietri y la vanguardia literaria de los años veinte”. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana V, 9 Lima (1<sup>er</sup> sem. 1979): 135-9.
- . La formación de la vanguardia literaria en Venezuela: antecedentes y documentos. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1985.
- . Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.
- . “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”. Revista Iberoamericana 114-115 (1981): 227-54.
- . Presentación. Revista de crítica literaria latinoamericana VIII 15 (1982): 7-9. Número monográfico “Las vanguardias en América Latina”. Coord. N. Osorio.
- Owen, Hilary. “Discardable Discourses in Patrícia Galvao’s Parque Industrial”. Eds. S. Ribeiro de Oliveira y J. Still. Brazilian Feminisms. Nottingham: Nottingham U.P., 1999. 68-84.
- Oyarzún, Pablo. Introducción. La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia. Santiago de Chile: ARCIS, s.f. (c1999).
- Pacheco, Carlos. “Cubagua: El ojo de la ficción penetra la historia”. Folios 35-6 (octubre 1999): 41-5.
- . “El secreto de la isla”. Cubagua como crítica de la historia y la novela”. La patria y el parricidio: estudios y ensayos críticos sobre la historia y la escritura en la narrativa venezolana. Mérida, Ven.: El otro, el mismo, 2001. 99-122.
- . “Gallegos, la patria deseada y el parricidio”. La patria y el parricidio: estudios y ensayos críticos sobre la historia y la escritura en la narrativa venezolana. Mérida, Ven.: El otro, el mismo, 2001. 77-97.
- Pacheco, José Emilio. “Nota sobre la otra vanguardia”. Revista Iberoamericana 106-107 (1979): 327-34.
- Paoli, Roberto. “Observaciones sobre el indigenismo de César Vallejo”. Revista iberoamericana XXXVI (abril-junio 1970): 342-4.
- Parra, Teresa de. Las memorias de Mamá Blanca. Coord. Velia Bosch. Madrid: Colección Archivos, 1988.
- Pastor, Beatriz. Discurso narrativo de la conquista de América. La Habana: Casa de las Américas, 1983.
- Paz, Octavio. Los hijos del limo. Barcelona, Seix Barral, 1974.

- Picón Salas, Mariano. Odisea en tierra firme (1931). 2<sup>da</sup> ed. Santiago de Chile: Zig-zag, 1940.
- Pérez Firmat, Gustavo. Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934. Durham: Duke UP, 1982.
- Pizarro, Ana. "Sobre la vanguardia en América Latina. Vicente Huidobro" (1981). Eds. D. W. Forster y D. Altamiranda. Twentieth-Century Spanish American Literature to 1960. New York: Garland, 1997. 115-63.
- Poggioli, Renato. Teoría dell'arte d'avanguardia. Bologna: Il Mulino, 1962.
- Queiroz, Rachel de. João Miguel (1932). 6<sup>ta</sup> ed. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1973.
- Rama, Ángel. La ciudad letrada. Hanover (EU): Ediciones del Norte, 1984.
- . La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980. Colombia: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- . "Las dos vanguardias latinoamericanas" (1973). La riesgosa navegación del escritor exiliado. Caracas: Monte-Ávila, 1993. 209-30.
- . Prólogo. Literatura y clase social. México D. F.: Folios, 1983. 9-14.
- . Transculturación narrativa en América Latina. México D. F.: Siglo XXI, 1982.
- Ramos, Julio. Introducción. Luisa Capetillo. Amor y anarquía. Río Piedras: Huracán, 1992. 11-64.
- Reverte Bernal, Concepción. Fuentes europeas: vanguardia hispanoamericana. Madrid: Verbum, c. 1998.
- Reyes, Alfonso. "A vuelta de correo" (1932). En Héctor Pérez Martínez. Una polémica en torno al nacionalismo. México D. F.: Corunda, 1994. 133-55.
- Riobueno, Ihana. "1928 ¿Vanguardia en Venezuela? (Algunas reflexiones desde las revistas). Memorias del XXIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana: Trujillo, del 19 al 22 de noviembre de 1997. Trujillo: Universidad de los Andes, 1998. 403-10.
- Rivas, Rafael Ángel. "Cubagua: ediciones y variantes". En Enrique B. Núñez. Cubagua. 2<sup>da</sup> ed. Caracas: Monte-Ávila, 1987. 123-42.
- Rivera-Rodas, Oscar. "El discurso narrativizado en Owen". Ed. Fernando Burgos. Prosa hispánica de vanguardia. Madrid: Orígenes, 1986. 115-23.
- Rodríguez, Cecilia. "Cubagua y las ruinas circulares". Folios 35-6 (Octubre 1999): 46-8.
- Rodríguez, Ileana. "Hegemonía y dominio: subalternidad, un significado flotante". Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate. México:

- Miguel Ángel Porrúa, 1998. Eds. S. Castro-Gómez y E. Mendieta. <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/rodriguez.htm>
- Rodríguez Peralta, Phyllis. “Sobre el indigenismo de César Vallejo”. César Vallejo en la crítica internacional. Comp. W. Kapsoli. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2001. 165-82.
- Romero, Covadonga. Introducción. César Vallejo. El tungsteno. Pamplona: Eunate, 1998. 9-132.
- Rosenberg. The Avant-garde and Geopolitics in Latin-America. Pittsburgh: UP, 2006.
- Ruffinelli, Jorge. “César Vallejo, narrador”. Crítica en marcha. México D. F.: Premia, 1979.
- Salaün, Serge. “La novela vallejana o la conquista conflictiva de la madurez (1928-38)”. César Vallejo: la escritura y lo real. Ed. N. Ly. Madrid: Ediciones de la Torre, 1988. 71-86.
- Sáinz de Medrano, Luis. “César Vallejo y el indigenismo”. Cuadernos hispanoamericanos 456-7 (junio-julio 1988): 739-49.
- Salgado, Plínio. O Esperado (1931). 4<sup>ta</sup> ed. São Paulo: Panorama, 1949.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. Introducción. “Lunacharsky y las aporías del arte y la revolución”. Anatoly Lunacharsky. El arte y la revolución (1917-1927). México D. F.: Grijalbo, 1967.
- Sanders, Karen. Nación y tradición. Cinco discursos en torno a la nación peruana, 1885-1930. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Santoja, Gonzalo. La novela proletaria (1932-1933). Madrid: Ayuso, 1979.
- Sarlo, Beatriz. Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva visión, 1999.
- . “Vanguardia y criollismo: La aventura de Martín Fierro”. Revista de crítica literaria latinoamericana VIII 15 (1982): 39-69. Número monográfico “Las vanguardias en América Latina”. Coord. N. Osorio.
- Schulman, Iván A. “Las genealogías secretas de la narrativa: del modernismo a la vanguardia”. Ed. Fernando Burgos. Prosa hispánica de vanguardia. Madrid: Orígenes, 1986. 29-41.
- Schwartz, Jorge. Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos. Madrid: Cátedra, 1991.
- Segnini, Yolanda. Las luces del gomecismo. Caracas: Alfadil, 1987.
- Sequera, Mario. “Apuntes cronológicos sobre E.B.N.” En Enrique B. Núñez. Cubagua. 2<sup>da</sup> ed. Caracas: Monte-Ávila, 1987. xiii-xvi.
- Sheridan, Guillermo. México en 1932: La polémica nacionalista. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1999.

- Silva-Santisteban, Ricardo. Prólogo. César Vallejo. Narrativa completa. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999. xv-xxxi.
- Sochor, Zenovia. Revolution and Culture. The Bogdanov-Lenin Controversy. Ithaca: Cornell UP, 1988.
- Sommer, Doris. Foundational Fictions: The National Romances of Latin America. California: California UP, 1991.
- Subero, Jesús Manuel y Rosario Álvarez Morales. Acerca de la novela *Cubagua*. Porlamar: Fondene, 1993.
- , direc. Contribución a la bibliografía de Enrique Bernardo Núñez, 1895-1964. Caracas, Ediciones de la Gobernación del Distrito Federal, 1970.
- Sucre, Guillermo. Prólogo. “Un escritor más allá de la letra”. Enrique B. Núñez. La ciudad de los techos rojos: Calles y esquinas de Caracas. Caracas: Banco Industrial de Venezuela, 1966. 7-11.
- Szabolsci, Miklós. “La vanguardia literaria y artística como fenómeno internacional”. Casa de las Américas XIII, 74 (sept-oct 1972): 4-17.
- Trotsky, León. “¿Adonde va Francia? Francia en la encrucijada” (28 de marzo de 1936). <http://www.marxists.org/espanol/trotsky/1930s/1936-francia/04.htm> (21.2.2006).
- Urdaneta, Ismael. Poemas de la musa libre. Caracas, Taller Gráfico, 1928.
- Uslar Pietri, Arturo. Las lanzas coloradas. Ed. D. Miliani. Madrid: Cátedra, 1993.
- . Letras y hombres de Venezuela. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- . Liminar. Las lanzas coloradas. Ed. E. Becerra. Madrid: Anaya, 1995.
- Valdivia Paz-Soldán, Rosario. Estudio preliminar. César Vallejo. Traducciones completas. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003. x-xlii.
- Vallejo, César. Artículos y crónicas completos. Comp. J. Pucinelli. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- . Contra el secreto profesional. En Ensayos y reportajes completos. Ed. M. M. de Priego. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 475-534.
- . El arte y la revolución. En Ensayos y reportajes completos. Ed. M. M. de Priego. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 365-473.
- . El tungsteno. España: Cenit, 1931.
- . El tungsteno. Pamplona: Eunate, 1998.

- . Narrativa completa. Ed. A. Merino. Madrid: Akal, 1996.
- . Rusia: Ante el Segundo Plan Quinquenal (1932). En Ensayos y reportajes completos. Ed. M. M. de Priego. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 182-364.
- . Rusia en 1931: Reflexiones al pie del Kremlin (1931). En Ensayos y reportajes completos. Ed. M. M. de Priego. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 1-181.
- . Teatro completo. Ed. R. Silva-Santisteban y C. Moreano. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.
- Vallejo, Georgette de. Apuntes biográficos sobre Poemas en prosa y Poemas humanos. Lima: Moncloa, 1968.
- . Vallejo: ¡Allá Ellos, allá ellos, allá ellos! Lima: Zalvac, 1978.
- Verani, Hugo J. Prólogo. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos (1986). Comp. H. Verani y H. Achúgar. 2<sup>da</sup> ed. México D. F.: Fondo de Cultural Económica, 1990. 41-73.
- . Narrativa vanguardista hispanoamericana. México D. F.: UNAM, 1996.
- Videla de Rivera, Gloria. Direcciones del vanguardismos hispanoamericano. Estudios sobre la poesía de vanguardia en la década del veinte (y documentos). Pittsburgh: IILI, 1994.
- Vilanova, Ángel. “Para una lectura crítica de Cubagua”. Escritura XVIII, 16 (julio-diciembre, 1983).
- Teodorescu, Paul. “El pensamiento y las creencias de César Vallejo”. Cuadernos hispanoamericanos 456-7 (junio-julio 1988): 761-77.
- Tejera, Humberto. “La situación económica de Venezuela”. Amauta 22 (abril 1929): 57-8.
- Unruh, Vicky. Latin American Vanguardists. The art of Contentious Encounters. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Williams, Raymond Leslie. The Twentieth-Century Spanish American Novel. Austin: University of Texas Press, 2003.
- Yurkievich, Saúl. Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz. Madrid: Barral, 1971.
- Zavaleta, Carlos Eduardo. “La prosa de César Vallejo”. Cuadernos hispanoamericanos 456-7 (junio-julio 1988): 980-90.
- Zevallos Aguilar, Ulises Juan. “Balance y exploración de la base material de la vanguardia y de los estudios vanguardistas peruanos (1980-2000)”. Revista de crítica literaria latinoamericana XXVII, 53 (1<sup>er</sup> sem. 2001): 185-98.