Escalas melografiadas: Vallejo y el vanguardismo narrativo

La forma magnificada todo lo disculpa. No comprendo por qué los más jóvenes, que están tan obsesionados por renovar su material, comienzan por la reforma del lenguaje. En realidad el lenguaje es lo más intrascendente, superficial e inestable y su encanto se desvanece por completo cuando se advierte la intención en su manejo, es decir, cuando se advierte que ha pasado a ser objeto. [...] Apenas hemos investigado las bases de la burguesía; vastos territorios del acontecer humano permanecen aún inexplorados; la imaginación del pueblo está paralizada, su fuerza creadora, agotada. Apenas si se inventan nuevos estampados para corbatas.

Bertold Brecht [1]

Hace falta establecer, rectificando ciertas definiciones presurosas, que no todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo. En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, la de la revolución y la de la decadencia. Sólo la presencia de la primera confiere a un poema o a un cuadro valor de arte nuevo. 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 [...] La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el parlamento, el decorado [...] El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas [...] está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués.

José Carlos Mariátegui [2]

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras «cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos», y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras. Pero no hay que olvidarse que esto no es poesía nueva, ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad [...] La poesía nueva a base de palabras o metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna. Es muy importante tomar nota de estas diferencias.

Ceśar Vallejo [3]

[1] *Bertold Brecht, «Contribución a la estética del teatro» (1920),* Escritos sobre teatro, *Buenos Aires, Paidós, 1973, p. 9.*

[2] *José Carlos Mariátegui, «Arte, revolución y decadencia» (1925), publicado en* Casa de las Américas, *número 68, La Habana, septiembre-octubre 1971.*

[3] *César Vallejo, «Poesía nueva»,* Favorables París Poema, *n.º 1, julio 1926, p. 14.*

I. La vanguardia hispanoamericana: ¿floración efímera? (Apuntes para una reflexión)

«Vanguardias heroicas», «vanguardias utópicas», «vanguardias históricas», y la multiplicación de los adjetivos calificadores parece ser indispensable para la acotación del fenómeno en los estudios de los movimientos de la vanguardia europea, ubicados entre 1910 y 1930. A la pluralidad del sustantivo —que incluye una serie simultánea de alternativas marcadas— se le adiciona su necesariedad —el reconocimiento de la unidad de los «ismos» en puntos nodales de la creación artística—. La vanguardia, por encima de la dispersión de sus postulados, de dispares alternativas de trabajo y del propio desarrollo interno de cada movimiento, se articula como un conjunto homogéneo que marca una cesura en el concepto de producción y recepción artísticas.

Los calificativos pretenden ser definidores, y lo son; pero, sobre todo, dan pistas sobre el punto de vista de los críticos e historiadores ya sea que aborden la vanguardia como un fracaso, como una aspiración, o como un fenómeno constreñido por su correlato histórico.

Tomando, con cierta cautela provisional, algunas afirmaciones de los estudios histórico-teóricos de las vanguardias europeas, leyendo más allá de los manifiestos programáticos y abstrayendo las propuestas específicas, podemos afirmar que los objetivos fundamentales del vanguardismo apuntan, por una parte, a la desintegración del concepto de autonomía estética, propuesta elaborada y desarrollada desde el iluminismo al fin de siglo, y por otra, a una reintegración del trabajo artístico en la praxis vital. Bajo esta doble impronta la vanguardia alcanza el estadio autocrítico del arte en la sociedad burguesa, superando el de la autorreflexión, característico de la práctica artística desde el iluminismo.

Desde esta descripción básica se producen una serie de corolarios: La vanguardia subraya la mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad: es decir el arte no es un instrumento para el descubrimiento o exploración de la realidad, sino que él mismo es una realidad caracterizada por su inexistencia, es decir por su virtualidad. Así la vanguardia atacará un elemento central que la producción decimonónica buscaba sistemáticamente: la organicidad de la obra; la cual es subvertida por sus antípodas: no se trata de organizar realidades existentes sino de provocar la emergencia de realidades implícitas.[4]

El postulado de una «nueva sensibilidad» y de un arte transnacional señala la necesidad de romper la insularidad de la producción artística y hace explícito un sentimiento generalizado en el mundo del arte desde, por lo menos, 1848, esto es la pérdida de la función social del trabajo artístico. La renuncia a la organicidad y jerarquización de la forma, características del arte post-romántico, expresa ese sentimiento de extrañamiento respecto al cuerpo productivo social, que emerge como una conciencia autocrítica del arte.

[4] Vid. *Simón Marchand, «La utopía estética en Marx y las vanguardias históricas», en VV. AA.*, El descrédito de las vanguardias artísticas, *Barcelona, Blume, 1980, pp. 9 a 45.*

La vanguardia actúa, por otra parte, desde la conciencia histórica de su influjo en el desarrollo evolutivo del arte, y ataca, por tanto, no sólo las convenciones (el uso del material artístico), sino, fundamentalmente, a la institución arte. Con lo cual trasciende la crítica moral a la que se la suele reducir, para hacer la autocrítica del arte mismo.

En este sentido, la vanguardia es historicista: no neutraliza la historia, sino que asume el material como esencia del arte; de allí que la investigación, y crítica de los lenguajes artísticos sea el punto de mira y la reivindicación de los vanguardismos.[5]

El espacio ambivalente en el que se mueve el vanguardismo europeo proviene de la necesidad de destacar, como campo específico de la actuación artística, la investigación y reflexión sobre el propio material; de allí que «la reflexión se haga interesada y la práctica reflexiva».[6]

Eludiendo el carácter ecléctico liberal del artista post-romántico, el vanguardista hace de su trabajo una práctica intensa y disciplinada; realzando aquello que Ortega denominaba la «artisticidad» de su tarea sobre los medios y el marco de referencia, con un objetivo: incidir en la evolución del arte, pero desde una perspectiva histórica. Esta práctica intensa y reflexiva los conduce a rechazar cualquier marco doctrinal y a reivindicar la autosuficiencia del arte para producir su propia crítica.

Pero, y al tiempo, este carácter intenso conduce a los vanguardismos a unir el tono axiomático de sus textos con el carácter ejemplar de su producción. Es decir, a construir un corpus doctrinario que conduce a su propia destrucción, de allí el talante programático de los vanguardismos y su tendencia a reivindicar al grupo y las actuaciones de choque social.

La vanguardia es posible cuando se ha logrado «un alto grado de racionalidad en la producción artística y cuando los medios artísticos se disponen con libertad», es decir cuando estos medios «ya no están ligados a un sistema de normas estilísticas, en el cual —aunque mediadas— se reflejan las normas sociales».[7] La vanguardia opera sobre los medios artísticos como totalidad poniéndolos a su disposición sin pretensiones jerárquicas: «Un rasgo característico de los movimientos de vanguardia es que no han desarrollado ningún estilo, no hay un estilo dadaísta ni un estilo surrealista. Han acabado con la posibilidad de un estilo de la época, ya que han convertido en principio la disponibilidad de los medios artísticos de épocas pasadas».[8]

Por este motivo, el «extrañamiento» se transforma en la categoría general del arte y el «shock» en los receptores en el principio supremo de la intencionalidad estética.[9]

[5] Vid. *Mario de Micheli,* Las vanguardias artísticas del siglo XX, *especialmente capítulo 2, «Los signos de la crisis», Madrid, Alianza, 1979.*

[6] *Helio Piñón, «Perfiles encontrados», Prólogo a la edición castellana de Peter Bürger,* Teoría de la vanguardia, *Barcelona, Alianza, 1987, p. 14.*

[7] *Peter Bürger,* Teoría de la vanguardia, ed. cit., *p. 105.*

[8] Idem, *p. 109.*

[9] *«Toda provocación de demandas fundamentalmente nuevas, de esas que abren caminos, se dispara por encima de su propia meta. Así lo hace el dadaísmo en la medida en que sacrifica valores de mercado, tan propios del cine, en favor de intenciones más importantes de las que no es, desde luego, consciente. Los dadaístas dieron menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su utilidad como objetos de inmersión contemplativa [...] procuraron alcanzar esa inutilidad por medio de la degradación*

Las consecuencias, a diferentes niveles: el rechazo al sistema categorial de representación del XIX, la instauración del montaje como técnica compositiva, la valoración de la materialidad de los medios, la experimentación con técnicas que expresen la simultaneidad espacio-temporal, la puesta en crisis del concepto de «obra» y la pretensión del arte como hecho factual, como acto; el ataque a la institución-arte, tanto en la producción como en la recepción; ataque que se conjuga con la búsqueda de un nuevo tipo de público —masivo, fruitivo, disperso, no contemplativo—.[10]

Dentro de estos marcos generales tres opciones diferentes articularían estas posiciones:

Una opción analítica, caracterizada por la concentración en los problemas lingüísticos. «Lo que interesa destacar es que efectivamente existe en las primeras vanguardias una tendencia marcada por el afán reflexivo sobre el hecho artístico, y ello a dos niveles: uno en la destrucción de los códigos establecidos y la consecuente creación de nuevos sistemas de signos (Cézanne, el cubismo); otro, en la puesta en cuestión de la naturaleza del arte, aboliendo mediante paradojas lógicas la relación "natural" entre significante y significado (Duchamp, Magritte).»

Una opción constructiva (constructivismo, Bauhaus, De Stijl, Dadá) que intenta integrar estas transformaciones expresivas en un proyecto global de cambio social, que se matiza distintivamente en cada caso. «Pero, de uno u otro signo, lo que subyace a todos ellos es la firme creencia en la capacidad regeneradora del arte frente a un mundo que se ha vuelto inhabitable» (...) «A todo ello no es ajena la particular situación ideológica creada tras la I Guerra Mundial: el descrédito de unos valores que no han hecho más que legitimar la gran masacre, por un lado, y la visión posibilista y utópica, por otro, de la reconstrucción de esas cenizas con nuevos andamiajes.»

Una opción expresiva —no necesariamente expresionista— «que hunde sus raíces en el Romanticismo. En ella se trata de dar primacía a la capacidad del artista para traducir en imágenes, sentimientos, estados de ánimo, pasiones». No sujeta a la función de representación objetiva, esta opción implica una ruptura formal, «cuya función es la de ser vehículo de un estado subjetivo: la emoción interior».[11]

Los vanguardismos hispanoamericanos participan, sin demasiada delimitación, de estas tres opciones, aunque la tradición crítica no ha deslindado las grandes líneas y se ha concentrado, más bien, en el estudio de la producción individual de sus participantes. Además las consideraciones sobre la vanguardia literaria hispanoamericana no se han relacionado con las de otras prácticas artísticas —música, pintura, arquitectura—, realizadas sólo y parcialmente con algunos movimientos —el modernismo brasileño, por ejemplo—.

La generalización con la que se designa a la vanguardia hispanoamericana —«vanguardismos», «movimientos de vanguardia»— y la no matización calificativa, como las

sistemática de su material [...] Lo que consiguen de esta manera es una destrucción sin miramientos del aura de sus creaciones». Walter Benjamin, «El arte en la época de la reproductibilidad técnica», Discursos interrumpidos *(I), Madrid, Taurus, 1973, p. 50.*

[10] Vid. *Walter Benjamin*, op. cit., *pp. 52 y ss.*

[11] *Victoria Combalía, «El descrédito de las vanguardias», en VV. AA.*, El descrédito de las vanguardias artísticas, ed. cit., *pp. 119 y 120.*

que describen a las vanguardias europeas, es ya sintomática de las escasas valoraciones de conjunto realizadas. Lo que explica por qué un núcleo importante de escritores que, en la década del 20, no se adscriben con claridad a alguno de los grupos vanguardistas más militantes, ha sido relegado a la condición de «precursores» o de «out siders». Como caso paradigmático: la obra de César Vallejo.

En un repaso, no exhaustivo, de los estudios sobre Vallejo no dejan de llamar la atención dos hechos: el privilegio otorgado a su producción poética por parte de la crítica y, en segundo lugar, la extrañeza, manifestada frecuentemente, ante el salto que se produce entre *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922). Si bien tal favorecimiento a la lírica vallejiana nos parece comprensible, dada su intensidad, originalidad y potencia renovadora en el ámbito de la poesía hispánica del siglo XX, resulta casi penosa la carencia de consideraciones a su narrativa, no por poco extensa menos intensa. No obstante, la perplejidad aumenta cuando observamos que en los estudios sobre *Trilce* se hacen escasísimas referencias, se omite o, incluso, se desestima a un texto casi solidario, tanto por la coincidencia cronológica de su elaboración como por las coincidencias temático-formales. Nos referimos, obviamente, a ese curioso libro que es *Escalas melografiadas* (1923), compuesto, en parte, sincrónicamente con *Trilce*.

La singularidad del segundo libro de poemas de Vallejo fue destacada casi desde el momento de su aparición —ya sea desde la incomprensión de Luis Alberto Sánchez o por la fervorosa defensa de Antenor Orrego en el momento de su primera edición o por la aguda sensibilidad de Bergamín en la segunda edición de 1931—. Sobre esta singularidad han insistido las lecturas posteriores, pero resaltando un aspecto que creemos importante revisar pues nos conduce a valoraciones de fondo: la soledad vanguardista de *Trilce* en el contexto de la poesía peruana en el momento de su aparición.

Los críticos han intentado establecer la ascendencia genealógica de este edelweis lírico vallejiano apelando, bien a los aspectos rupturistas ya presentes en *Los heraldos...* que lo desmarcan de la herencia modernista, o a elementos biográficos que incidirían en la elaboración de *Trilce* y justificarían su radicalismo, o a la recepción, diluida por la pobreza del medio intelectual, de algunas informaciones de los vanguardismos europeos.

Tal es el caso de Coyné [12] que explica el «contexto» de *Trilce* en un triple aspecto. El biográfico: La llegada de Vallejo a Lima en 1919 y su incómoda inserción en el ambiente intelectual dominante en la capital peruana. La muerte del apreciado González Prada en 1918, la de su adversario Ricardo Palma en 1919 y la del «pater» de los jóvenes inquietos Abraham Valdelomar unos pocos meses después, habría significado la pérdida de tres figuras directrices, por diferentes motivos, para los jóvenes literatos. El posterior viaje de Vallejo a Trujillo que le costó su implicación en los sucesos de 1920 y su encarcelamiento durante 112 días, de tan honda significación en la elaboración de *Trilce*, y que configuran el núcleo temático de la primera parte de *Escalas...*: «Cuneiformes». Viaje que se continúa hacia Santiago con la consiguiente revivencia de la infancia, y el regreso a Lima desde la cual prepara su partida hacia París en 1923.

En lo político, la llegada de Vallejo a Lima coincide con la renovación ideológica que implica el nacimiento del aprismo y la fundación del diario *La razón* por Mariátegui

[12] *André Coyné, «Años y contexto de* Trilce», *en* César Vallejo, *Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 108 y ss.*

y Falcón que unido a los movimientos estudiantiles pro-reforma universitaria darían el sustrato de agitación necesario para la elaboración de una nueva propuesta estética.

En lo artístico, Coyné señala la indudable pregnancia en la estética oficial de Chocano, quien regresa en «olor de multitud» en 1921 después de su prisión en Venezuela por apoyar al dictador Estrada Cabrera, y las escasas noticias de algunos movimientos de vanguardia, publicadas en *Mundial,* lo llevan a afirmar: «De todos modos, sigue planteado el problema de cuándo y bajo qué impulso Vallejo se lanzó al "vacío" sin mirar para atrás. Todo parece indicar que, a pesar de cuanto adquirió en la cárcel, el momento decisivo en la composición definitiva de su libro, fue el período que siguió a su vuelta a Lima».[13]

También en estas noticias hace hincapié Yurkievich, al analizar el influjo probable de la nueva estética, a través de algunos artículos de la revista española *Cervantes* y concluir que «aun admitidas estas influencias, *Trilce* sigue sorprendiéndonos. Su contemporaneidad, el acondicionamiento de Vallejo al movimiento literario europeo de su época, resultan todavía increíbles. ¿Cómo tan escaso trampolín pudo bastarle para dar semejante salto?» [14]

Por su parte Collazos excluye tanto al Neruda como al Vallejo de la década del 20 de los vanguardismos hispanoamericanos: «Ni *Residencia en la tierra* (ampliado en *Segunda residencia en la tierra* y *Tercera residencia)* las obras más próximas a la sensibilidad surrealista (¿es justo decir "sensibilidad"?) ni *Trilce* (1922), poemario emparentado con el ultraísmo, son obras estrictamente vanguardistas».[15]

Repasemos los motivos fundamentales de tal exclusión: «La herencia romántica y modernista está presente en las primeras obras de éstos [...] Son autores ajenos a la desmesura. La contemporaneidad de los dos no parte de proyectos de negación sino de afirmación: son conciencias nacionales asumidas. Vallejo y Neruda están al margen del costumbrismo urbano que introducen, en su primera fase, los vanguardistas. Sin embargo, son sus contemporáneos. Aparte de alguna "pugna" personal (la que recuerda Juan Larrea por los años de la Guerra Civil española entre Huidobro, Neruda y Vallejo), no fueron protagonistas de proclamas [...] —en ellos— no se encuentra la espectacularidad de un discurso efímero y apenas si rozan aspectos del neorromanticismo más legendario (los suicidas René Crevel o Jacques Vaché, las peripecias letristas y las polémicas político-culturales). Van al reencuentro del pasado: del barroco hispánico al *Coup de dés...;* de Villon al Whitman de *Leaves of Grass;* de Darío a Lugones: la tradición no es un dato cartográfico sino una realidad en movimiento». Finalmente: «Vallejo va a las raíces del modernismo y desgarra su discurso (y su vida) en las complejas referencias verbales que vienen de su ascendencia indígena».[16]

Hemos citado en extenso estas valoraciones de Collazos porque sintetizan algunos de los tópicos más frecuentes en la evaluación de nuestro vanguardismo.

[13] Idem, *p. 132.*

[14] *Saúl Yurkievich, «Vallejo, realista y arbitrario», en* Fundadores de la nueva poesía latinoamericana, *Barcelona, Barral, 1978, p. 23.*

[15] *Oscar Collazos, «Prólogo», en* Los vanguardismos en América Latina, *Barcelona, Península, 1977, p. 15.*

[16] Idem, *p. 16.*

Considerado, las más de las veces, moda pasajera, reflejo de la conmoción europea o, en el mejor de los casos, mero trampolín hacia búsquedas y exploraciones personales —como paradigma: el pronto arrepentido Borges ultraico— los movimientos de la vanguardia hispanoamericana se limitarían a un proceso de modernización y puesta a punto de nuestra literatura adaptativo a los cambios ya impuestos en las producciones centrales. El punto de partida, no por subliminal menos configurador, sería la no existencia de una «verdadera» vanguardia histórica en el ámbito hispanoamericano —en una perspectiva más amplia habría incluso que pensar tal evaluación para la cultura hispánica general—, sino un abigarrado proceso de absorción de los «ismos» europeos, punto de partida que sería confirmado por la rápida deserción de sus primeros y más conspicuos militantes.

Lo que hace diferente a Vallejo en el conjunto de la movilización vanguardista es una actitud continuadora con la tradición literaria —tanto la ascendencia modernista como el reconocimiento de un amplio espectro de influencias—; por otro, el no adscripcionismo de Vallejo a escuelas o proclamas, ni a un estilo «efímero» o «desmesurado»; además, la elusión de los temas característicos del vanguardismo hispanoamericano más programático —el ultraísmo rioplatense—, es decir, el costumbrismo urbano;[17] por último, y muy específicamente en Vallejo, la identificación entre discurso artístico y praxis vital.

Pues bien, todas las notas apuntadas por Collazos son correctas, pero su conclusión es la fallida. Son, justamente, estas caracterizaciones las que nos conducen al vanguardismo vallejiano: el reconocimiento de la renovación producida por el modernismo no fue sino un efecto posterior de las vanguardias más programáticas; recordemos, no obstante, la reivindicación de Darío, ya presente en los manifiestos martinfierristas,[18] o el hecho de que fuera Lugones uno de los interlocutores más atacados —pero también al que se le otorgaba un lugar preeminente—, y que pronto, se reconociera al Lugones del *Lunario sentimental*.[19] En cuanto a la elusión del costumbrismo urbano por parte de Vallejo es evidente; pero se relaciona, a nuestro juicio, con el debate interno que fractura a la vanguardia hispanoamericana, como no deja de reconocer el propio Collazos.[20] Debate, a partir del cual, podemos entrever el conflicto de fondo: la paradójica inserción de la cultura hispanoamericana en la modernidad.

[17] Vid. *Beatriz Sarlo*, «Leyenda policial *de Borges. La vanguardia en la literatura argentina*», Punto de vista, *n.º 11, Buenos Aires, marzo-junio 1981, pp. 3 a 8.*

[18] «Martín Fierro *cree en la importancia intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado en el idioma, por Rubén Darío [...]», «Manifiesto de* Martín Fierro», *redactado por Oliverio Girondo, publicado el 15 de mayo de 1924, n.º 4. Incluido en* Revista Martín Fierro (1924-1927). Antología, *Buenos Aires, Carlos Pérez Ed., 1969, p. 27.*

[19] *En la valoración de Lugones se opera una escisión entre los ex-martinfierristas argentinos: frente al reconocimiento de Borges, expresado reiteradas veces, la negación de Marechal: «El representa para mí todo lo que no me gustaba ni me gusta en nuestra desdichada república: la ciega y jamás caritativa exaltación del "ego", la inautenticidad y la irresponsabilidad intelectuales.» «Distinguir para entender», entrevista de César Fernández Moreno a L. Marechal, incluida en Oscar Collazos (ed.),* Los vanguardismos en América Latina, ed. cit., *p. 44.*

[20] *«Pero no todo cuando agitaron los vanguardistas se quedó en la transitoriedad del escándalo [...] allí se gestó, de alguna forma, una de las más ricas "polémicas" de la literatura latinoamericana: la confrontación, a veces artificiosa, entre "populismo" y "cosmopolitismo" [...]»*, op. cit., *p. 11.*

El rápido escepticismo de Vallejo frente a su propia generación, materializado en ataques al cosmopolitismo, al mimetismo cultural, a la tarea de algunos poetas —su desdén por Neruda, Maples Arce, por *Fervor de Buenos Aires* o por el adscripcionismo a «mil escuelas europeas, falsas, espectaculares, y lo que es más lastimoso a lo que ellas tienen de epidérmico, mujeril y "perimé"—[21] debe ser enmarcado en la problemática central que le toca dirimir al vanguardismo hispanoamericano, esto es cuál es el modo específico y correcto de relación entre la producción de las culturas periféricas y las hegemónicas.

Una necesaria revisión del vanguardismo que explique, desde una teoría de las vanguardias históricas, su productividad en el sistema literario hispanoamericano, e incluso su desarrollo cronológico, parece imponerse. Lo que está en juego es, justamente, a través de qué procedimientos y desde dónde la literatura hispanoamericana se integra en la modernidad, o mejor cómo se articula tal modernidad en las culturas periféricas. Reducir los alcances del vanguardismo a lucha generacional, afán modernizador, captación refleja y/o benevolente de los movimientos europeos, o floración efímera que prepara el terreno para la renovación posterior, es, a estas alturas, no solamente ineficaz, sino escamoteador.

Nelson Osorio ha puntualizado la vinculación que existe entre la formación del vanguardismo hispanoamericano y las nuevas condiciones internacionales que surgen en la primera post-guerra, afirmando que «es legítimo postular una relación entre la formación y desarrollo de un vanguardismo hispanoamericano como parte de un fenómeno internacional, y la nueva etapa de "internacionalización" de las condiciones históricas de la vida del continente, etapa en la cual éste es integrado de un modo nuevo y específico al sistema económico mundial que se reordena y surge a partir de la guerra del 14»,[22] y que en el caso de América Latina implica la afirmación de la potencia estadounidense —con lo que significa de integración del capitalismo periférico con el hegemónico—; por tanto la reestructuración del sistema latinoamericano que incluye la apertura de un amplio período de convulsión interna, el ascenso de movimientos populistas, antioligárquicos, a los que debemos ligar los pro-reforma universitaria que jalonan la década, desde su apertura con el yrigoyenismo en Argentina y la Reforma de 1918.

Este fermento continental parece ser suficiente para explicar la aparición de un vanguardismo hispanoamericano cuyo eje problemático hace explícita la necesidad de un nuevo concepto de cultura y la transnacionalización del mismo, pero incidiendo sobre los modos específicos de relación entre las culturas periféricas y las centrales. Eje que, a nuestro juicio, sería el sustrato original y conflictivo de nuestro vanguardismo.

En la década del 20, y en todo el conglomerado cultural de América Latina, se verifica la emergencia de una doble vanguardia, desarrollada simultáneamente, en el interior de su sistema literario. Esta vanguardia escindida manifiesta una doble fractura: la oposición entre «vieja» y «nueva» sensibilidad, que expresa las inquietudes interna-

[21] *César Vallejo, «Un gran descubrimiento científico»,* Mundial, *7 de enero de 1927.*

[22] *Nelson Osorio,* La formación de la vanguardia literaria en Venezuela (Antecedentes y documentos), *Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1985, p. 73.*

cionales; a la cual se superpone otra: la toma de conciencia de la problemática inserción de América Latina en la modernidad.[23]

Así, la vanguardia hispanoamericana aparece desdoblada: por un lado, una vanguardia que busca insertarse en el ámbito internacional, atenta a las transformaciones de los movimientos europeos, que mantiene una actitud iconoclasta frente a la tradición literaria precedente; y, por otro, una vanguardia, igualmente renovadora aunque menos reconocida en su trayectoria rupturista, que busca insertar el campo de su propuesta dentro del propio sistema hispanoamericano, haciendo uso de sus propias fuentes y recursos y que mantiene una relación más relajada con la tradición inmediata, y dentro de la cual, Rama ubica a un importante núcleo de «out-siders» renovadores: el Vallejo de *Trilce* y *Escalas melografiadas,* junto a los primeros innovadores en el campo narrativo —como Roberto Arlt con *El juguete rabioso* (1926), Mario de Andrade con su *Macunaima* (1928), o al Asturias de *El señor presidente*—.

Agreguemos que la primer ala de esta vanguardia, busca imponer un concepto transnacional de cultura para recomponer las relaciones entre el sistema hispanoamericano y los patrones de las culturas centrales, de allí su carácter programático, grupal, militante y cosmopolita; mientras que la segunda, apunta a la validación «per se» de tal sistema, de allí su carácter menos adscripcionista, su extrañamiento, e incluso su marginalidad dentro del marco del oficialismo cultural.

Surgidas ambas al fragor del avance democratizante de la década del 20, que provoca la irrupción de las clases medias como productoras y consumidoras de cultura; hijas de un crecimiento urbano, no coherente con el desarrollo interno de los propios países, sino con la reordenación económica impuesta por un nuevo tipo de integración de América Latina en la economía internacional;[24] de los aluviones inmigratorios, externos e internos que, desde principios de siglo han alterado el perfil humano y la composición de clases, y de los diferentes procesos de modernización; estas dos alas de la vanguardia configurarían dos líneas diferentes de relación con las culturas centrales, dos modos —ideológicos— alternativos de producción cultural, cuya pregnancia y efectos posteriores no han sido totalmente aclarados.[25]

En la caracterización del vanguardismo hispanoamericano habría que considerar, por otro lado, su convivencia cronológica con el llamado regionalismo, nativismo o mundonovismo, de desarrollo simultáneo al de los vanguardismos, que produciría un modelo alternativo, heredero del modelo naturalista y del ascendente positivista presente en el modernismo y que constituye el polo extremo del vanguardismo. La existencia de una franja importante de escritores que absorben la problemática regionalista pero con el afán innovador de la vanguardia es un elemento importante para dilucidar la

[23] Vid. *Angel Rama, «Mezzo secolo di narrativa latinoamericana»*, Latinoamericana. 75 narratori, *Florencia, Vallechi, 1973, pp. 6 y 7.*

[24] Vid. *José Luis Romero,* Latinoamérica: las ciudades y las ideas, *México, Siglo XXI, 1976, pp. 243 y ss.*

[25] *Investigar estas alternativas de la vanguardia hispanoamericana nos brindaría, quizá, un marco más orgánico y sólido históricamente para definir las alternativas de la narrativa hispanoamericana desde 1960, es decir para poder deslindar las diferentes propuestas que se incluyen bajo el generalizado y globalizante rótulo de «Nueva Novela» o «Boom».*

transculturación de las técnicas que se produce en el siglo XX hispanoamericano.[26] Esta convivencia nos puede dar las claves de por qué, por ejemplo, Vallejo elude el costumbrismo urbano y el cosmopolitismo para acercarse a la temática rural en la producción narrativa de los primeros años o a la narrativa social en *El tungsteno*.

II. *Escalas melografiadas:* la vanguardia expresiva

Parafraseando a Benn podríamos afirmar que hasta Vallejo[27] tuvo el idioma español una tonalidad, una dirección y un sentimiento uniformes; con él se extinguieron, la rebelión había empezado. Y la asociación no es caprichosa, *Escalas melografiadas* y *Trilce* afirman una vertiente expresiva del vanguardismo hispanoamericano, que produce, en el seno de las literaturas hispánicas, el mismo desasosiego que los poetas expresionistas de la pre-guerra produjeron en las letras europeas.

Coligado a los expresionismos Vallejo impone una visión objetivante del Yo, que se traduce en su distorsión sistemática de la sintaxis, en su imaginería léxica, en su irracionalismo expresivo, para sintonizar con ese sentimiento de la modernidad que anotaba Paul Klee: «La modernidad es un aligeramiento de la individualidad. En este terreno nuevo, hasta las repeticiones pueden expresar una nueva especie de originalidad y convertirse en formas inéditas del yo».

Dividida en dos secciones —«Cuneiformes» y «Coro de vientos»—, *Escalas melografiadas* sintetiza ya en su título la ambivalencia sobre la que se estructuran sus relatos: reconocimiento y negación de la materialidad del cuerpo; reconocimiento y negación de la materialidad de la escritura. Como las escalas musicales posee una gradación de tonos, y como la reproducción melográfica, mecánica, intenta captar, sobre un papel, todos los matices de un instrumento.

Cómo expresar las tonalidades, las atmósferas, de una visión internalizada, no necesariamente una experiencia o una vivencia, a través de un conjunto de signos materiales —la lengua— y de una mecánica —la escritura— son los impulsos constructivos de la prosa vallejiana en estos textos.

«Cuneiformes»:[28] escritura, mezcla de ideograma y fonograma. Intento de lograr una síntesis expresiva entre lo ideal y lo material del lenguaje. Por ello más que relatos —en el sentido orgánico de historia contada y desarrollada— esta primera parte de *Escalas...* está compuesta por una sucesión de cuadros, estáticos, en los que se construye una atmósfera. Escenas apuntadas y articuladas en un vaivén entre la anécdota y la visión del yo que se objetiva en la exterioridad.

Un yo tabicado por el espacio cúbico de una celda —«Muro noroeste», «Muro antártico», «Muro este», «Muro dobleancho», «Alféizar», «Muro occidental»—; pero no un espacio coagulado en una forma unívoca, sino un espacio viviente, antropomórfico, que asume las expansiones y contracciones del yo.

[26] Vid. *Angel Rama,* Transculturación narrativa en América Latina, *México, Siglo XXI, 1982.*

[27] *Hay un hermano peninsular que provoca la misma conmoción que Vallejo: don Ramón María del Valle-Inclán.*

[28] *Según Coyné el conjunto de «Cuneiformes» fue elaborado en el período de reclusión en Trujillo en 1920,* op. cit., *pp. 112 a 129.*

Penumbra.

El único compañero de celda que me queda ya ahora, se sienta a yantar, ante el hueco de la ventana lateral de nuestro calabozo, donde, lo mismo que en la ventanilla enrejada que hay en la mitad superior de la puerta de entrada, se refugia y florece la angustia anaranjada de la tarde.[29]

Esta atmósfera, en la que un hombre come silencioso mientras otro —el yo narrador— observa, desde una mixtura de ensimismamiento y extrañeza objetivadora, cómo «una araña casi aérea, como trabajada con humazo», desciende hasta formar una sola figura con el perfil del otro, «de modo tal, que mientras éste mastica, parece que se traga a la bestezuela», se rompe con una especie de alarido: «La justicia! Vuelve esta idea a mi mente» que se trueca en un alegato sediento: «La justicia no es función humana. No puede serlo. La justicia opera tácitamente, más adentro de todos los adentros, de los tribunales y de las prisiones. La justicia, oídlo bien, hombres de todas las latitudes! ejerce en subterránea armonía, al otro lado de los sentidos, de los columpios cerebrales y de los mercados». Este es el clima de «Muro noroeste».

Un yo oscilante entre el sueño y la vigilia, entre la realidad y el recuerdo infantil, entre el deseo y la impotencia, entre la pureza y el pecado. Tal es «Muro antártico», en el que se consignan divagaciones eróticas y remembranzas infantiles incestuosas —«¿Por qué con mi hermana?» [...] «Oh carne de mis carnes y hueso de mis huesos. ¿Te acuerdas de aquellos deseos en botón, de aquellas ansias vendadas de nuestros ocho años?»—, junto a la cruda intervención del exterior: «Dos... Tres... Cuaaaaatroooooo!... Sólo las irritadas voces de los centinelas llegan hasta la tumbal oscuridad del calabozo. Poco después, el reloj de la catedral da las dos de la madrugada».

Un yo que siente su materia escindida entre lo carnal y lo inasible: «[...] acuérdate que allí nuestras carnes atrajéronse, restregándose duramente y a ciegas; y acuérdate también que ambos seguimos después siendo buenos y puros con pureza intangible de animales...»

O un yo que consigna, en «Muro este», ensanchando el léxico, el estallido de la angustia, como si se tratara del estampido de un proyectil múltiple que se dispersa en sonidos interiores, que difuminan los límites del cuerpo en el espacio: «[...] El rebufo me quema. De pronto la sed ensahara mi garganta y me devora las entrañas... Más he aquí que tres sonidos solos, bombardean a plena soberanía, los dos puertos con muelles de tres huesesillos que están siempre en un pelo ay! de naufragar. Percibo esos sonidos trágicos y treses, bien distintamente, casi uno por uno [...]»

O que rememora, desde la cotidianeidad de la celda, la cotidianeidad cálida de la infancia perdida —«Alféizar»—. O que, en un alarde de absoluta síntesis narrativa, convoca una imagen en una sola frase (de una sola frase se compone «Muro occidental»); unidad a punto de estallar en mil fragmentarias sensaciones, pero que queda suspendida en la página, retenida por el blanco y el silencio:

Aquella barba al nivel de la tercera moldura de plomo.

Leídas como un corpus unitario las escenas de «Cuneiformes» están ligadas por un solo hilo conductor y animador: ese yo que por ellas deambula. Pero observemos que

[29] *Las citas pertenecen a la edición de* Obras Completas *de César Vallejo, tomo 2, Barcelona, Laia, 1976.*

distanciándose del subjetivismo romántico que proyecta al yo sobre la exterioridad, el subjetivismo vallejiano trabaja sobre un yo permeable, cuyos humores y sensaciones se externalizan y buscan confundirse con el exterior. La realidad aparece así coligada al cuerpo, en una relación que para la poesía ha sido destacada por los críticos, tanto en *Trilce* como en *Poemas humanos.*

En relación a este aspecto de la corporeidad en Vallejo apunta Gonzalo Sobejano:[30] «Comentadores como Larrea, Coyné, Yurkievich, Abril y Meo Zilio, han notado y tratado de explicar la "corporeidad" en la poesía de Vallejo, pero no creo que en la medida suficiente, y sobre todo la han relacionado con la sensibilidad cristiana del poeta más que con la veta materialista de su pensamiento». Para puntualizar la importancia que en *Poemas humanos* adquiere el concepto de corporalidad material y la probable ascendencia de la lectura del Feuerbach de *La esencia del cristianismo* en los *Poemas en prosa.*

Pero, como él mismo señala, no es solamente el Vallejo posterior que se acerca en París a la teoría marxista, ni el militante comunista, el que tiene esa aguda percepción de lo corpóreo. Ya en *Los heraldos negros* aparece la imagen somática como «cauce de proyección del instinto, o en otras palabras, la expansión del sentimiento desde el nivel biológico, circunstancia que bastará ilustrar con la presencia de las "ganas"». Para *Trilce* apunta algunas notas «que preludian el obsesivo somatismo ulterior»: «la evocación de la materia en inmediato deleite apenas intervenido por la conciencia [...], el dolor moral presentado físicamente».

En efecto, este somatismo atraviesa toda la escritura vallejiana. Así en «Muro noroeste» la actividad más directamente ligada con el cuerpo, el «yantar», se pone en contacto con la animalidad —como apuntábamos más arriba— pero para trascenderse en un cuadro moral sobre el equilibrio cósmico, en el que la justicia sobrepasa lo humano.

Pero es en «Muro antártico» donde adquieren los matices más espectaculares: «El deseo nos imanta. Ella, a mi lado, en la alcoba, carga el circuito de mil en mil voltios por segundo. Hay una gota imponderable que corre y se encrespa y arde en todos mis vasos, pugnando por salir; que no está en ninguna parte y vibra, canta, llora y muge en mis cinco sentidos y en mi corazón [...]».

A partir de esa corporeidad es desde donde se subvierte el yo romántico —cautivo en su interioridad o que tiñe de subjetividad lo exterior cuando se expande—. Hay un movimiento distanciador en las escenas de «Cuneiformes», como ejemplo: «Muro antártico». Un movimiento que parte de las sensaciones corpóreas más inmediatas, traducidas en imágenes materiales —el imán del contacto, los «mil y mil voltios» del deseo, la gota que pugna por salir— que salta hacia el exterior y lo corporiza: «¿Es mi respiración? Un aliento cartilaginoso de invisible moribundo parece mezclarse a mi aliento, descolgándose acaso de un sistema pulmonar de Soles y trasegándose luego sudoroso en las primeras porosidades de la tierra...», y busca un ascenso imprecativo y absoluto: «Oh mujer! Deja que nos amemos a toda totalidad. Deja que nos abracemos en todos los crisoles. Deja que nos lavemos en todas las tempestades. Deja que nos unamos en

[30] *Gonzalo Sobejano, «Poesía del cuerpo en* Poemas humanos», *en Julio Ortega (ed.),* César Vallejo, *Madrid, Taurus, 1981, pp. 336 y ss.*

alma y cuerpo. Deja que nos amemos absolutamente, a toda muerte»; para retirarse hacia la evocación nostalgiosa de la infancia, donde el cuerpo, en su animal pureza, se dejaba ir espontáneamente. La escena, no obstante, se remata con un final irónico: «Y me suelto a llorar hasta el alba. — Buenos días, señor alcaide...»

La brusca irrupción final de lo cotidiano más rasante, que se introduce por medio de un diálogo elíptico —«Muro antártico», «Muro este»—, o de una conclusión sentenciosa —«Muro noroeste», «Muro dobleancho»— provoca un rudo distanciamiento de la atmósfera, en una especie de «travelling» hacia atrás, abrupto y globalizante, donde el yo queda enmarcado, acotado, disminuido, por su entorno.

Es en la transmisión de la materialidad del cuerpo —que se animaliza y se reconoce en sus funciones esenciales (hambre, sexo, contacto), que se afirma para ser negado (la culpa, el desprecio, la sed de absolutos)— en donde la prosa vallejiana de «Cuneiformes» explota, haciendo explotar la materialidad del lenguaje: a través de novedades léxicas —«la sed *ensahara* mi garganta»—, en onomatopeyas, en rupturas asociativas dispares, en juegos fonéticos e, incluso, con la disposición tipográfica y el blanco:

> Y el proyectil que en la sangre de mi corazón
> destrozado
> cantaba
> y hacía palmas
> en vano ha forcejeado por darme la muerte.
>
> («Muro este»)

Los seis relatos de la segunda sección, «Coro de vientos», tienen una más marcada arquitectura narrativa y mantienen una cierta unidad perspéctica, ya que se narran desde una primera persona, en dos modalidades: el testigo y el actor. Poseen, también, una cierta unidad temática, ya que por encima de la disparidad de las anécdotas, todos ellos trabajan alrededor del mismo núcleo: la escisión del «yo». Ya sea con motivos fantásticos: el encuentro con la madre muerta —«Más allá de la vida y de la muerte»—, el hombre que ama a una mujer y resultan ser dos —«Mirtho»—; ya sea en la recreación de personalidades enfermizas: la paranoia del pobre preso de «Liberación» que teme morir envenenado o el platónico enamorado de «El Unigénito» que cae fulminado la única vez que besa a su amada, o la obsesión zoomórfica de los personajes de «Los Caynas», o la enajenación en el juego del chino de «Cera» que apuesta su vida en una parada de dados, los relatos de esta segunda parte de *Escalas...* se concentran en registrar la amplitud vivencial que produce la explosión del «yo».

Nos concentraremos en el comentario de uno de ellos, para poder hacer más moroso relevo de sus características: «Los caynas».

En una de las críticas que Salvador Dalí hacía al *Romancero gitano* de García Lorca —crítica que, por otra parte, compartía Luis Buñuel— leemos: «[...] Tú te mueves dentro de las nociones aceptadas y antipoéticas, hablas de un jinete y esto supone que va arriba de un caballo y que el caballo galopa, esto es mucho decir, porque en realidad *sería conveniente averiguar si realmente es el jinete el que va arriba* [...] Hay que dejar las cositas libres de las ideas convencionales a que la inteligencia las ha querido someter. Entonces estas cositas monas ellas solas obran de acuerdo con su real y consustancial

manera de ser [...] ¿Feo? ¿Bonito?, palabras que han dejado de tener todo sentido. Horror, esto es otra cosa, eso es lo que nos proporciona lejos de todo *estilo* el conocimiento poético de la *realidad* [...]».[31]

Ignoramos si Dalí y Buñuel conocían, por 1928, el relato de Vallejo «Los caynas», mas si la lectura no es del todo probable, la coincidencia impacta:

—Eso no es nada! Yo he cabalgado varias veces sobre el lomo de mi caballo que caminaba con sus cuatro cascos negros invertidos hacia arriba. Oh, mi soberbio alazán! Es el paquidermo más extraordinario de la tierra. Y más que cabalgarlo así sorprende, maravilla, hace temblar de pavor el espectáculo en seco, simple y puro de líneas y movimientos que ofrece aquel potro cuando está parado en imposible gravitación hacia la superficie inferior de un plano suspendido en el espacio. Yo no puedo contemplarlo así, sin sentirme alterado y sin dejar de huir de su presencia, despavorido y como acuchillada la garganta. Es brutal! Parece entonces una gigantesca mosca asida a una de esas vigas desnudas que sostienen los techos humildes de los pueblos. Eso es maravilloso! Eso es sublime!

Irracional!

El que así «habla y se arrebata [...] Trepida; guillotina sílabas, suelda y enciende adjetivos; hace de jinete, depone algunas fintas; conifica en álgidas interjecciones las más anchas sugerencias de su voz» es Luis Urquizo, uno de los protagonistas locos de «Los Caynas».

La voz del loco —que arriba citamos— sirve de introducción al relato; pero inmediatamente se produce un distanciamiento del narrador que, en primera persona, cuenta la historia de Luis Urquizo y su familia; una familia «víctima de una obsesión común, de una misma idea zoológica, grotesca, lastimosa, de un ridículo fenomenal; se creían monos, y como tales vivían.» Y descubrimos lentamente la línea central del relato: el narrador que esto cuenta, en viaje de regreso hacia su pueblo, Cavna, descubre que su propia familia, que todo el pueblo padece la misma obsesión, hasta su propio padre; «Todos habían sido mordidos en la misma curva cerebral». Es más: en ese pueblo de hombres animalizados, el que es tomado por loco es el narrador: «Pobre! Se cree hombre. Está loco...»

En un cortante salto enunciativo, el relato se distancia de este narrador en primera persona, y pasa a un anónimo plural que la consigna: «—Y aquí me tienen ustedes, loco— agregó tristemente el hombre que nos había hecho tan extraña narración».

Leído desde su final «Los Caynas» produce un triple extrañamiento: alguien distante («nos») cuenta cómo un loco se volvió loco al comprobar la locura de los otros; y en el relevo de narradores se produce el distanciamiento del receptor, que asiste a la conversión del relato en un juego de cajas chinas.

Sin embargo, el desarrollo del monólogo del hombre que cuenta su encuentro con Urquizo, con su familia y, finalmente, el viaje al pueblo de alienados, tiene una estructura tradicional: una progresiva revelación del horror. Ese monólogo, que implica al lector, que lo obliga a seguir el discurrir de la primera persona y a compartir la locura de su descubrimiento, está construido con magistral coherencia.

De la sustancia del horror —como solicitaba Dalí a Lorca— toma Vallejo la temática de su relato; pero tal sustancia no es la locura, sino lo siniestro: es decir el reconoci-

31 *Antonina Rodrigo,* Lorca-Dalí. Una amistad traicionada, *Barcelona, Planeta, 1979, p. 211.*

miento de aquello que «debiendo permanecer secreto, oculto, se ha manifestado» o, mejor, de «aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás». [32]

El viaje del narrador hacia su origen se construye en un doble recorrido: hacia el espacio de la infancia, su pueblo natal, donde encuentra a su familia, convertida en una horda primitiva: «Mi padre, tal como lo había visto aquella tarde, apareció en el umbral de la puerta, seguido de algunos seres siniestros que chillaban grotescamente. Apagaron de un revuelo la luz que yo portaba, ululando con fatídico misterio: Luz! Luz!... Una estrella!» A la que impreca para que recupere su humanidad, su orden, su lenguaje —«Deja ese gruñido de las selvas»— para ser desconocido por ella. Y como viaje hacia el origen de la especie: hacia ese animal que, en *Poemas humanos,* Vallejo llamará «jovencito de Darwin, alguacil que me atisbas, atrocísimo microbio».

La energía desbridada del animal, la potencia de lo natural desbordado, unida a la potente voluntad humana, herencia del Rimbaud que afirmaba: «J'ai fait le bond sourd de la bête féroce», de Lautrémont; de Whitman o Martí; se liga a esa vertiente materialista de la sensibilidad vallejiana que apuntábamos. Sin embargo, Vallejo provoca un efecto diferente al de la tendencia animalista de los autores citados: no es la ferocidad de Rimbaud, ni el vitalismo whitmaniano, ni el fruitivo desgarro de Martí, lo que el peruano destaca en la animalidad, sino lo humano del animal.

Una mezcla de reconocimiento pavoroso y tierno, en extraña confluencia con la cosmovisión de *La metamorfosis* o del *Informe para una Academia.* Creemos que lo que distancia a Vallejo de los poetas citados es un desdén antirromántico por lo que Kafka llamaba el «sulfuro del sentimiento».

En «Los Caynas», el efecto siniestro, la inquietante extrañeza, se produce —como en los textos kafkianos— por la naturalización de lo extraño; cuando, a causa de la ruptura del punto de vista, descubrimos que el narrador está, efectivamente, en un manicomio. Esto es: cuando descubrimos que el lenguaje de la locura posee la misma coherencia que el de la razón: «—Y aquí me tienen ustedes, loco.»

Con una escritura que hace de la narración un campo experiencial a través de una dislocación permanente de lo «natural», «racional», de la lengua para buscar una lógica asociativa distinta, las escenas y relatos de *Escalas melografiadas* constituyen un paradigma de avanzada en la narrativa hispanoamericana. Cumplen ese requisito que Vallejo pretendía para la poesía verdaderamente nueva, y que sistematizaría en escritos posteriores: «No quiero referir, describir, girar ni permanecer. Quiero coger a las aves por el segundo grado de sus temperaturas y a los hombres por la lengua dobleancho de sus nombres».[33]

Sonia Mattalía

[32] *Sigmund Freud, «Lo siniestro»,* Obras Completas, *tomo III, Barcelona, Biblioteca Nueva, 1973, pp. 2484 y siguientes.*

[33] *César Vallejo, «Se prohibe hablar al piloto»,* Favorables París Poema, *n.º 2, octubre 1926, pp. 13-15.*