

LA POÉTICA DE LA GERMINACIÓN CULTURAL O LA REPRESENTACIÓN DEL SUJETO ANDINO DESDE LOS ELEMENTOS PARATEXTUALES EN *FALO* (1926)

THE POETICS OF CULTURAL GERMINATION OR THE REPRESENTATION OF THE ANDEAN SUBJECT FROM THE PARATEXTUAL ELEMENTS IN *FALO* (1926)

A POÉTICA DA GERMINAÇÃO CULTURAL OU A REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO ANDINO A PARTIR DOS ELEMENTOS PARATEXTUAIS EM *FALO* (1926)

Alex Díaz Vargas*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
alex.diaz@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-5228-1639

Recibido: 20/03/21

Aceptado: 30/07/21

* Alex Díaz Vargas es Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2011). Asimismo, en el 2021 culminó sus estudios de Maestría en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana en la misma casa de estudios. Por otro lado, en el 2015 cursó un diplomado en Gestión Educativa y Acreditación en la Universidad César Vallejo. Su campo de investigación es la literatura andina.

Resumen

El vanguardismo literario peruano se caracterizó por construir un discurso revulsivo que cuestionó al aparato de Gobierno y a los discursos hegemónicos de su época. En el poemario *Falo* (1926) del poeta puneño Emilio Armaza (1902-1980), se percibe este mecanismo en dos instancias. Por un lado, a partir de la representación de un *sujeto lírico andino*, busca anular la condición de objeto del indígena porque su figura cobra protagonismo dentro de la escena cultural. A su vez, sobre la base de una dinámica dialéctica, este entra en tensión con los sujetos hegemónicos. Por otro lado, al visibilizar sus prácticas culturales y concebirlas en constante germinación, establece una forma de resistencia cultural frente a la violencia simbólica y fáctica ejercida en su contra. Mediante el análisis de los paratextos se buscará demostrar que esta estrategia poética que Armaza ejecuta persigue el objetivo de restituir la condición humana del hombre andino y legitimar la universalidad de su cultural.

Palabras claves: Paratextos, Sujeto lírico andino, Sujeto hegemónico, Voz lírica, Germinación cultural.

Abstract

The Peruvian literary avant-garde was characterized by constructing a revulsive discourse that questioned the government apparatus and the hegemonic discourses of its time. In the collection of poems *Falo* (1926) by the poet from Puno Emilio Armaza (1902-1980), this mechanism is perceived in two instances. On the one hand, from the representation of an Andean lyrical subject, it seeks to annul the condition of the indigenous object because his figure takes center stage within the cultural scene. In turn, on the basis of a dialectical dynamic, it comes into tension with the hegemonic subjects. On the other hand, by making their cultural practices visible and conceiving them in constant germination, it establishes a form of cultural resistance against the symbolic and factual violence exercised against them. Through the analysis of the paratexts we will seek to demonstrate that this poetic strategy that Armaza executes pursues the objective of restoring the human condition of the Andean man and legitimizing the universality of his culture.

Keywords: Paratexts, Lyrical andean subject, Hegemonic subject, Lyrical voice, Cultural germination.

Resumo

A vanguarda literária peruana caracterizou-se por construir um discurso repulsivo que questionava o aparelho governamental e os discursos

hegemônicos de sua época. Na coletânea de poemas *Falo* (1926) do poeta Puno Emilio Armaza (1902-1980), esse mecanismo é percebido em duas instâncias. Por outro lado, a partir da representação de um sujeito lírico andino, busca anular a condição de objeto indígena porque sua figura ocupa um lugar central na cena cultural. Por sua vez, a partir de uma dinâmica dialética, entra em tensão com os sujeitos hegemônicos. Por outro lado, ao tornar visíveis suas práticas culturais e concebê-las em constante germinação, estabelece uma forma de resistência cultural contra a violência simbólica e factual exercida contra elas. Através da análise dos paratextos procurar-se-á demonstrar que esta estratégia poética que Armaza executa tem como objetivo restaurar a condição humana do homem andino e legitimar a universalidade da sua cultura.

Palavras-chaves: Paratextos, Sujeito lírico andino, Sujeito hegemônico, Voz lírica, Germinação cultural.

1. Introducción

El presente artículo estudia al poemario *Falo* (1926) del escritor vanguardista puneño Emilio Armaza. Allí se percibe un discurso revulsivo que promueve la equidad del hombre andino en el panorama político y social de su época a través de la restitución de su humanidad despojada producto de un proceso de violencia simbólica que lo había confinado a la condición de “objeto”. Esto se logra apreciar en dos instancias del libro. Por un lado, a partir de la construcción de un *sujeto lírico andino*, Armaza busca anular la condición de objeto del indígena porque dicha figura cobra protagonismo dentro de la escena cultural. A su vez, sobre la base de una dinámica dialéctica, su presencia entra en tensión con los sujetos hegemónicos. Por otro lado, al visibilizar sus prácticas culturales y concebirlas en constante germinación, establece una forma de resistencia cultural frente a la violencia simbólica y fáctica ejercida en su contra. Esta dinámica discursiva se logra apreciar a lo largo de todo el poemario. No obstante, se demostrará esta hipótesis mediante el análisis de los elementos paratextuales.

Nuestro estudio presenta tres momentos claramente delimitados. En primer lugar, analizaremos sucintamente el contexto histórico y las condiciones coyunturales porque estos influyen poderosamente en la construcción de discursos. Es decir, para comprender con mayor precisión al vanguardismo, periodo en el que se aloja nuestro objeto de estudio, es necesario y significativo aproximarnos a su contexto. En segundo lugar, mediante una revisión breve de los estudios previos, buscamos situar a Emilio Armaza dentro del corpus literario nacional. Este procedimiento articula un objetivo doble. Por un lado, nos presenta el estado de la cuestión; por otro lado, problematiza directamente con la crítica hegemónica porque cuestiona directamente al canon establecido. En tercer lugar, se analizan los paratextos sobre la base del concepto de *sujeto lírico*. Esta categoría ha sido trabajada por Walter Mignolo en su análisis de la lírica de vanguardia¹. Finalmente, al demostrar nuestra hipótesis, concluimos que Emilia Armaza pone en práctica esta estrategia discursiva para rescatar la condición humana del hombre andino y así legitimar su universalidad cultural.

El Vanguardismo literario peruano a través de su devenir histórico

La poética vanguardista no fue un fenómeno insular; por el contrario, se erige como una novedosa sensibilidad artística porque es la palmaria manifestación de un cambio vasto articulado en toda la esfera ideológica mundial (Osorio, 1981). Por lo tanto, es gravitante reconocer que todo discurso literario no se gesta en el vacío, sino que estrecha lazos con su contexto sociocultural y pasa a ser una modalidad del *discurso social*. Este último concepto debe ser entendido como todo aquello que se asevera y se plasma escrituralmente en una sociedad concreta y en un momento histórico determinado, ya que se circunscribe dentro de los límites de “lo pensable” y “lo decible” (Angenot, 2010). Por lo tanto, los vanguardistas son artistas e intelectuales que piensan y escriben sobre la base del influjo de

la sensibilidad revolucionaria de su época. Por ello, es pertinente revisar brevemente el panorama sociocultural para entender mejor el surgimiento de este fenómeno.

Los países hegemónicos, motivados por la industrialización desarrollada desde la segunda mitad siglo XVIII en Europa, ingresan en un proceso que ha sido catalogado bajo el nombre de Modernidad. Es decir, se trata del impulso social a partir del desarrollo científico que luego se vería reflejado en sus diversos ámbitos como la ciencia, la cultura, etc. (Osorio, 1981). En el terreno literario, la modernización de los paradigmas no fue un fenómeno que apareció súbitamente ni obedeció solamente a la necesidad imperiosa de distanciarse de los lenguajes anteriores. Fue parte de un conglomerado de manifestaciones innovadoras que venían impulsadas desde la ciencia y que se comprendían desde el impacto transformador que esta generó en los modos de vida, la cultura, el arte, etc. (Osorio, 1981). Por ejemplo, el cinematógrafo y el desarrollo de la comunicación de masas ofrecieron herramientas técnicas novedosas y gravitantes en la forja de los nuevos lenguajes vanguardistas. A su vez, el crecimiento poblacional y el fenómeno migratorio también deben ser considerados, ya que establecieron redes de intercambio cultural que permitieron nutrir las perspectivas de la gran mayoría de escritores de diversas partes del planeta, ya que se transformaron en sujetos de experiencia cosmopolita. A través de sus estadías intercontinentales, establecieron redes de difusión e intercambio literario (Osorio, 1981).

Esto generó que la vanguardia sea un fenómeno global que, en las primeras décadas del siglo pasado y desde la institución del arte, surge como un cuestionamiento directo a la racionalidad moderna y a su lógica instrumental. Sobre la base de esa óptica, los escritores vanguardistas buscaron liquidar su tradición literaria desde la praxis y cultivo de formas poéticas innovadoras (surrealismo, futurismo, dadaísmo, creacionismo, etc.) y heterogéneas entre sí, pero compatibles en el objetivo de fondo. El Vanguardismo se instituye, por lo tanto, en un abanico

de escuelas que comparten el afán experimental y renovador, y que rápidamente se diseminan y alojan bajo diversos nombres por las diferentes partes del mundo².

En Latinoamérica, presentó un carácter dialéctico marcado por la oposición entre el elemento internacional y la pluralidad social. Es decir, el vanguardismo se nutrió de los aportes extranjeros, pero se configuró desde el sustrato de la heterogeneidad de cada realidad nacional. Por esa razón, su comprensión necesita plantear un abordaje desde la diversidad subyacente, desde la realidad y condiciones de cada país (Osorio, 1981). Esto supone un reto hermenéutico porque adquiere múltiples aristas que lo complejizan. Sin embargo, es posible notar con claridad algunos rasgos generales.

La vanguardia en Latinoamérica fue experimentada solo desde lo discursivo. Es decir, solamente se vivió el efecto de modernidad desde el plano de la manifestación textual que no se condijo con la realidad concreta (transporte, comunicaciones, aparato productivo, infraestructura). La carencia de una modernidad material latinoamericana, por limitaciones de desarrollo tecnológico y económico, fue un óbice que no pudo superarse y solo quedó compensarlo desde lo artístico: la literatura debía ser el vehículo que permita reducir la brecha con la realidad material. Por ello, debe de pensarse en vanguardias discursivas y en modernidades simbólicas o “ficcionalas” (Bueno, 1998). Muchos de los textos vanguardistas latinoamericanos representaban una atmósfera de modernidad que no era congruente con las realidades desde donde sus autores reales las estaban enunciando o las ubicaban. Esta tal vez sea la causa central que permita comprender su prematuro desvanecimiento (Bueno, 1998).

La coyuntura peruana de aquel entonces no es ajena a este panorama convulso. El final del XIX y los albores del XX se caracterizan por la emergencia de las nuevas clases sociales en la escena política que desplazarán a las élites oligárquicas del poder tras la debacle en la Guerra del Pacífico (1879-1884). Este

periodo es conocido como la *República Aristocrática*, que inicia en 1985 y se prolonga hasta el inicio del segundo mandato de Augusto B. Leguía en 1919. Bajo una fachada de modernidad, este mandatario pone en ejercicio una política populista que busca la reivindicación y el protagonismo de las masas populares, pero sigue relegando sin atenuantes al indígena (Burga & Flores Galindo, 1980). A su vez, los partidos tradicionales pierden fuerza y se instalan nuevos como el aprismo y el comunismo. Mejoran parcialmente las exportaciones en la agricultura y la inversión inglesa es desplazada paulatinamente por el capital norteamericano (García-Bedoya, 1990).

Es en este escenario en el que se desarrolla el vanguardismo peruano. Se practica con mayor intensidad en la poesía y entabla una intensa relación con las máquinas. Esto se tradujo en el incesante experimentalismo como búsqueda de liberación literaria (Lauer, 2005). De cierto modo, existe una suerte de consenso en la crítica especializada al considerar como fecha de inicio a 1916, año en el que Alberto Hidalgo publica *Arenga lírica al emperador de Alemania* (Chueca, 2009) o porque fue uno de los años más fecundos porque todo cambió de eje temático y de forma (Sánchez, 1987).

A grandes rasgos, podemos identificar dos vertientes vanguardistas peruanas: una de orientación regionalista representada por Vallejo, los hermanos Peralta, entre otros; y otra inclinada a lo cosmopolita en la que destacan Martín Adán, César Moro y Emilio A. Westphalen (García-Bedoya, 1990) o también conocidas como andina y cosmopolita (Mamani, 2017)³. La gran mayoría de poetas vanguardistas locales provienen del interior del país y que, a su llegada a Lima, continuaron con su intensa labor difusora en revistas que eran voceras de sus programas ideológicos y artísticos: intercambio que convirtió en puntos de confluencia a Trujillo, Cusco, Arequipa y Puno. Por lo tanto, pensar a dicho periodo como un fenómeno centralista es erróneo.

Es recién hacia finales de la década de los 60 y entre los años 70 y 80 que se acrecienta de manera significativa el interés por examinar las rutas transitadas por los vanguardistas (Chueca, 2009). Esto dio como fruto diversos estudios, antologías, artículos, homenajes en revistas y reseñas que rejuvenecieron el debate sobre su aporte. Por ejemplo, se publicaron la antología *Vuelta a la otra margen* (1970) de Abelardo Oquendo y Mirko Lauer, el libro de ensayos *Figuración de la persona* (1970) de Julio Ortega, la *Antología de la poesía peruana* de Alberto Escobar (1973).

Estos nuevos textos aportaron miradas novedosas que se sumaban al caudal de los esfuerzos de la crítica literaria latinoamericana por establecer una caracterización más precisa de la vanguardia del continente, que había sido catalogada como un remanente acrítico de las europeas (Chueca, 2009). Sin embargo, es pertinente mencionar que, salvo Carlos Oquendo de Amat con *5 metros de poemas* (1927) y Alejandro Peralta con *Ande* (1926), las obras vanguardistas de filiación andina han quedado sin reedición o no se las han considerado en las antologías canónicas como *9 libros vanguardistas* (2001) o *Poesía vanguardista peruana* (2009) de Mirko Lauer y Luis Fernando Chueca, respectivamente. Asimismo, la bibliografía crítica que las toma como objeto de estudio central es exigua si la comparamos con su par cosmopolita. Es justamente en la todavía olvidada vertiente andina en la que se ancla la producción literaria más importante de Emilio Armaza: *Falo* (1926), que es su único poemario.

Emilio Armaza (1902-1980): un poeta de altura

A 3800 metros sobre el nivel del mar y con un acentuado abandono de las autoridades (entendido esto en términos de olvido político, pauperización económica, retraso educativo y otras consecuencias perniciosas), Puno, sin embargo, fue una zona en la que a inicios del XX tuvo lugar una notable camada de

escritores que enarbolaron un discurso revulsivo de reivindicación social que propugnaba la mejora de las condiciones de vida para los hombres del ande (Ortiz, 2019). El Perú de aquellos años era pensado y proyectado desde la visión reduccionista de las élites, desde un circuito monologante que no incluía a esas minorías andinas invisibilizadas por la violencia simbólica heredada desde la época colonial. El grueso de los intelectuales puneños de entonces se organizó sistemáticamente, siendo la fase más trascendente la correspondiente al denominado Grupo Orkopata, cuyo líder era Gamaliel Churata (Arturo Peralta). El *Boletín Titikaka* fue el órgano cultural de los orkopata. Una revista de gran valor y en la que colaboró reiteradamente Emilio Armaza, a pesar de no ser catalogado como un integrante de dicho grupo. No obstante, la obra de Armaza no es insular, ya que tuvo proyectos compartidos con Gamaliel Churata (Mamani, 2016).

Desde su primera participación en la revista *La Tea* (1917) con la publicación del poema “La muerte del poeta”, Armaza urdió un ambicioso plan de ser el gestor de la gran revolución literaria nacional. Ímpetu y apetito insaciables que solo un visionario, un adelantado a su época podría imaginar lograrlo. Su actividad artística ha sido constante porque contamos con registros de su participación en diversos grupos culturales en su natal Puno como *Bohemia Andina*. Es en ese escenario donde se afianza su amistad con los hermanos Peralta. Apoyado significativamente por Emilio Romero, autor de *Balseros del Titicaca* (1934), participa en la organización de diversas actividades culturales como puestas dramáticas, conferencias y conversatorios sobre literatura andina.

La publicación de *Falo* está marcada por una suerte de anécdota simpática que evidencia las discrepancias que Armaza sostuvo con los hermanos Peralta, quienes eran los que en última instancia decidían las publicaciones bajo su sello editorial. O sea, en principio el libro debió ser publicado por la Editorial Orkopata, que ingresó en la escena literaria y cultural del

país con la publicación del poemario *Ande* (1926) de Alejandro Peralta. *Falo* debía ser el segundo título de esta casa editorial. No obstante, sería la Tipografía “Comercial”, también de Puno, la que finalmente lo pondría a la luz pública. Es llamativo que esta región, a pesar de ser una de las más empobrecidas del Perú y con un índice de analfabetismo alto, haya apostado por una empresa editorial de tal magnitud (Ortiz, 2019). Es decir, estos escritores y promotores culturales tomaron en cuenta el costo de producción, el circuito lector reducido (percibido en términos de consumidores pecuniarios) y, superando esos óbices, generaron un sistema de producción notable. Ya no únicamente estamos hablando de escribir libros, sino de que esos emprendimientos se concretaron. Resulta realmente enternecedor el convencimiento que los impulsaba a superar los límites impuestos por la pauperización.

Destacado estudiante de Antonio Encinas, Emilio Armaza “ha desarrollado una intensa actividad cultural, lo que se evidencia en su carácter polifacético” (Mamani, 2016, p. 58). Su obra comprende al periodismo, la crítica y teoría tanto cultural como literaria, y la poesía. Se enroló en las filas de la izquierda. Su afán principal fue la justicia social. Este predicamento lo llevó a compatibilizar y participar con el grupo Los Zurdos de Arequipa. Ellos difundían sus ideas de izquierda a través de su revista: *Chirapu*. Un rasgo distintivo de su poesía es su capacidad de síntesis. Este temple le prodiga una medida que se traduce en potencia y depuración lírica. No obstante, esta brevedad desembocará en su pronta desaparición de la escena poética (Lauer, 2001b). Recordemos que solo publicó un poemario.

Por otro lado, son distinguibles tres momentos en su lírica. El primero está imbuido por el Modernismo. Por ejemplo, “Nocurno” es un poema que destaca por su cromatismo y la predilección por la adjetivación. El segundo es de plenitud vanguardista. Allí prima la economía verbal, la exploración de la página en blanco, los juegos tipográficos, la experimentación versal,

el equilibrio, entre otros. *Falo* es la concretización de ello. La tercera etapa que podemos catalogar como posvanguardista la constituirán los poemas posteriores a este libro. Se mantienen algunos recursos formales del periodo anterior como la alternancia con las mayúsculas, pero la anécdota y el tono íntimo constituyen el núcleo lírico. “Afirmación de mi padre” es uno de los poemas de este periodo, porque el destino inevitable de la vida y el componente familiar sobre la base de la imagen de la muerte del progenitor son los tópicos centrales.

El corpus de estudios disponibles sobre su producción literaria es visiblemente reducido. Se suele mencionar tangencialmente a su obra en, por ejemplo, trabajos generales como historias de la literatura peruana, prólogos en antologías sobre poesía andina o en análisis panorámicos sobre el desarrollo vanguardista peruano⁴. Asimismo, no contamos con un texto que reúna de forma orgánica su poesía; tampoco se han reeditado sus libros de crítica o de teoría literaria. A pesar de haber recibido el reconocimiento de escritores destacados de su época como Percy Gibson, Federico More, Alcides Arguedas y César Vallejo, su obra ha sido olvidada por las diferentes generaciones. En otras palabras, la poética armazeana ha padecido un injustificado silencio por parte del foco crítico. Por ello, a través de este artículo, se busca la recuperación y la profundización del análisis de su valiosa producción poética. Una tarea pendiente e impostergable que colabora con el desarrollo de los estudios andinos peruanos. Simultáneamente, establecemos indirectamente una agenda problemática con el canon literario y sus dinámicas selectivas, porque cuestionamos su ausencia dentro de ese grupo de élite.

El valor de los elementos paratextuales

Falo está formado por cuatro poemas o partes de extensión dispar. Estos se titulan “Panteísmo”, “El himno del Granuja”, “Hembra en el Olimpo” y “Kolli”, respectivamente. No obstante,

su estructura intratextual resulta no ser tan simple, ya que en cada uno de ellos se advierten *segmentos poemáticos* que pueden ser leídos independientemente. Este aspecto genera que apreciemos microcosmos articulados a la red ideológica global del libro. En otras palabras, *Falo* puede ser percibido como un todo orgánico o también como la sumatoria de sus partes, todo anclado en el sustrato andino. Simultáneamente, la exploración formal genera que los límites poemáticos se difuminen, porque la página en blanco es percibida como una suerte de terreno extenso que emula a la pampa andina por donde la voz poética se desplaza (Mamani, 2016).

Para el hombre del Ande, el espacio geográfico no solo es su lugar de residencia, sino que depende de la explotación de sus recursos para sobrevivir. Asimismo, es el sitio en el que están sus dioses y se llevan a cabo sus rituales y ejercicios culturales. Lo habita, realiza sus labores agrícolas y ganaderas, participa de sus rituales religiosos, disfruta y sufre sus amoríos y vive pasionalmente su cultura porque practica el panteísmo. Es decir, posee una concepción religiosa inmanente donde la relación deidad-hombre es directa y se valida desde lo empírico. Esto genera un potente lazo entre el sujeto y su tierra y todo lo que allí se aloja. Por ello, cuando Armaza poetiza sobre la base de la imagen del ande, no solo está practicando literatura, sino que está representando y actualizando sus prácticas culturales, su condición de humano, de hombre anclado en un tiempo y sociedad específicos.

Y, sobre la base del cosmopolitismo, inserta la difusión de estas praxis en otros sectores culturales. Subyace, por lo tanto, una universalización del hecho cultural andino porque pasa a participar del conglomerado de prácticas del orbe a través de la red intercultural de la vanguardia. Esta estrategia permite que se legitime, desde el circuito de retroalimentación e intercambio, la validez del ritual y de las formas epistémicas andinas. Es un mecanismo que salvaguarda sus saberes y creencias: su cultura. El propósito era entablar un diálogo que retroalimente

y equipare sus diversas expresiones literarias. Se instituyen, por lo tanto, relaciones académicas e intelectuales horizontales donde se liquidan las jerarquías y las dinámicas de poder, mas no las tensiones intestinas⁵. En efecto, al interior del vanguardismo nunca dejaron de existir las discrepancias (Lauer, 2001b). La intención de fondo es construir la idea de nación peruana desde la poesía en la que el andino es un personaje protagónico. *Falo*, entonces, es una práctica poética que reafirma su vida y cultura: busca restituir la condición humana y social del indígena.

En este poemario los elementos paratextuales también desempeñan un rol fundamental en la significación, porque nos proporcionan pistas interpretativas que se asocian y se corresponden con la configuración del *sujeto lírico andino*, una de las dos estrategias discursivas que se perciben en nuestro objeto de estudio. Como ya se anotó, la otra es visibilización de sus prácticas culturales en constante germinación.

La dimensión paratextual funciona en el primer sustrato. El segundo involucra a la dimensión intratextual desarrollada a lo largo de las cuatro partes. Esto no quiere decir que el primer mecanismo discursivo no esté presente en los poemas; todo lo contrario, aquí también funciona con intensidad, pero desde la lógica del desdoblamiento del *sujeto lírico andino* en una voz lírica multitemporal anclada en su panorama histórico. Es decir, apreciamos que el *sujeto lírico andino*, intratextualmente, presenta diferentes etapas.

Así, en “Panteísmo” y “Hembra en el Olimpo” es un “indio fornido” que se desplaza por la “naturaleza de primavera”. Esto sugiere la idea de que se trata de un joven fuerte y fecundo que se desenvuelve por un escenario de igual talante porque lo primaveral remarca ese aliento de vitalidad. Por otro lado, en “El Himno del Granuja”, tras una retrospectiva desde sus meandros intersubjetivos, adopta una forma infantil que se regocija en el juego y en la exploración íntima que sobrepasa los límites de lo corpóreo: “Has tenido 9 años / jugabas a

la guerra”, “CADA DÍA LA NIÑEZ TE MUDABA DE ALEGRÍA”, “SI SE HABRA QUEDADO EL ALMA EN LOS ATRIOS Y LOS BANCOS”. Nótese que en los dos últimos versos se intensifican estos dos aspectos debido a la inclusión tipográfica de las mayúsculas.

En “Kolli”, el *sujeto lírico andino* se ha transformado, a diferencia de las partes anteriores, ahora es una voz. Ya no es una presencia corpórea que siente, goza y experimenta su cultura. Ahora se ha diluido en una voz que desde el presente busca interrogarse por el pasado, por el bien perdido. La nostalgia gana terreno porque la atmósfera poética está cargada de recuerdos y de cierto cariz de arrepentimiento por no aprovechar el momento: “He malgastado la alegría”, “el paso del camino”, “se hizo noche / las pupilas perdieron los contornos de las cosas”. Ya lo sensorial es insuficiente porque el tiempo ha generado un desgaste irreversible en todo el escenario poético. En la segunda página de esta parte (cabe mencionar que no están numeradas, solo nos guiamos cuantitativamente por los folios) tiene lugar un segmento poemático muy significativo en el que emplea el verso escalonado. En la parte izquierda coloca una serie de sustantivos que representan elementos de la naturaleza y, hacia abajo y en diagonal derecha, sus némesis. Verbigracia:

Árbol	
	el huracán devasta
pira	
	el viento apaga.

Las imágenes continúan, pero siempre remarcan que el tiempo es una entidad que al pasar modifica todo a su paso. El único elemento que se salva es la lava: “¡OH MARAVILLOSA LAVA! / ACASO NUNCA”. Este último término es fundamental porque hace recordar nuevamente la imagen de lo temporal y lo terrenal porque la lava es la piedra derretida. La perdurabilidad

de la vida a través de la imagen de la piedra milenaria. Por estas razones, esta es una parte plagada de adioses, pero también de retornos: “Voces familiares del retorno / hasta el perro más viejo mirará mis ojos / una mañana dirán las aves mi regreso”. Esta imagen se vincula con el canto de las aves y nos recuerda el valor que tiene lo sensorial en las partes anteriores. Por lo tanto, hay un juego de representación que se orchestra mediante dos vectores: *sujeto lírico andino-voz poética*. Esta característica nos recuerda que *Falo* es un libro plenamente vanguardista porque “La imagen del poeta que nos propone la lírica de vanguardia se construye sobrepasando los límites de lo humano, y es por ello que ‘paulatinamente se evapora’, para dejar en su lugar la presencia de una voz.” (Mignolo, 1982, p. 134).

Volviendo a la dimensión paratextual, el primer elemento es el título. Este señala explícitamente al órgano reproductor masculino. No obstante, su carga no es únicamente denotativa, pues involucra un proceso semántico más complejo, dado que proporciona una perspectiva de su cosmovisión. Es decir, al referirse a la parte reproductiva del varón, se está identificando como sujeto masculino. Es la primera instancia de la construcción discursiva que tampoco debe ser confundida con un rasgo puramente biográfico. A pesar de que en “la lírica [se] acorta la distancia entre el ‘yo’ del enunciado con el ‘yo’ de la enunciación” (Mignolo, 1982, p. 132). En otras palabras, el poeta privilegia la forma masculina porque, bajo los parámetros de su cosmovisión, adquiere significados como valentía, virilidad, arrojo, rebeldía de espíritu. Esto, por oposición, no es excluyente con relación a lo femenino. Los roles agrícolas son distintivos según el género, mas no excluyentes. Así, el varón suele desempeñar funciones que exigen un mayor despliegue de fuerza física como el trabajo con el arado para preparar la tierra para la siembra. Mientras que la mujer es la encargada de colocar la semilla que luego germinará.

En paralelo, entra a tallar la idea de fertilidad, ya que lo fálico sugiere lo fecundo. Esto no solo se limita a lo poético,

sino que se despliega por diversas capas como el quehacer cotidiano, las prácticas sociales y rituales. Se instituye, por lo tanto, la poética de la germinación cultural. Esta será el vehículo que garantizará la subsistencia frente a la violencia simbólica ejercida por los sujetos hegemónicos que buscan exterminar las prácticas culturales andinas y todo su conglomerado epistémico. Por ejemplo, en “Panteísmo” y en “Hembra en el Olimpo” se materializa esta poética desde el tratamiento del tópico del eros andino. Las montañas, los ríos, los animales y la atmósfera son elementos sensuales que comulgan y se alinean con los hombres a través del acto sexual que no debe ser visto como un acontecimiento burdo de posesión, sino que implica a toda la cosmovisión andina bajo una lógica circular de procreación constante. La naturaleza y las prácticas humanas se funden, ya que están en constante germinación de la vida y la cultura (Mamani, 2016).

En segundo lugar, en la contraportada, el autor se autodenomina como el “imaginador”. Este término alude directamente a la conciencia autoral en la praxis literaria. Esta es percibida en términos de ficción. Es decir, como ocurría con los simbolistas franceses, el acto creativo es una labor plenamente consciente. Emilio Armaza. no olvida que la literatura sigue siendo un producto de la imaginación: una ficción. “Al evitar la narratividad o reducirla al mínimo, la enunciación lírica privilegia el plano del ‘discurso’ (...) en consecuencia, acentúa la sensación de que estamos frente a un acto de habla y no frente a personajes y acciones” (Mignolo, 1982). La cita anterior pone en evidencia que Armaza está convencido de que el texto literario no es una biografía. Por lo tanto, no nos está haciendo partícipes de sus experiencias personales; no es un fenómeno individual. Al comprender que es un discurso ficcional, construye, desde la proyección de su intersubjetividad, un sujeto que, por sinécdoque, representa a toda la sociedad andina.

Luego de esta imagen liminar, los lectores nos encontramos con lo que podemos catalogar como un *manifiesto de autor*. Un

pequeño testamento poético que nuevamente advierte, dentro de ese talante catafórico que gobierna al libro, rutas interpretativas al lector. En este punto, el trabajo hermenéutico se torna más complejo porque los límites entre la ficción y el elemento autobiográfico se confunden nuevamente. Este testimonio no solo nos proporciona la ubicación geográfica del autor, sino que lo inscribe dentro de una comunidad cultural específica. Esta es heredera del legado incaico en su más alto rango, pues señala a una pacarina real: “lago maravilloso que parió a manco kapac”. Se refiere claramente al Lago Titikaka. Hacia la parte final del mismo, afirma con claridad el aliento de su escritura. Esta es la sinergia de un espíritu revolucionario entrelazado con su propio legado cultural (“mi raza”). Aquí se demuestra cómo es que la vanguardia peruana estuvo capitaneada por un pregón ideológico subversivo que propugnaba repensar la sociedad y la representación cultural de las minorías no hegemónicas como la sociedad andina y sus prácticas.

En la parte final de *Falo* apreciamos el último paratexto que brinda información sobre el proceso de escritura del libro y el tiempo que pasó en la imprenta antes de ver la luz pública. Le tomó más de un año a Armaza escribirlo, y cerca de un mes, la editorial, terminar la dactilografía de este. Este es el que menos se relaciona con la configuración del *sujeto lírico andino*, pero nos recuerda la ardua tarea que significó de su producción.

Conclusión

En suma, a lo largo de este artículo se ha demostrado que los elementos paratextuales son gravitantes en la representación del *sujeto lírico andino* en *Falo* (1926) de Emilio Armaza. A su vez, su configuración atañe a la búsqueda por anular su condición de objeto dentro de la tradición literaria y cultural de su época. Emilio Armaza es un poeta de filiación izquierdista que buscó constantemente renovar la literatura nacional a partir

de repensar el mosaico social. Por ello, cuestiona a los sujetos hegemónicos. A su vez, este artículo invita a pensar y repensar el canon peruano, porque pretender unirse a la noble labor de rescate y consideración de la poética germinal armazeana.

Notas

- 1 A diferencia de Latinoamérica, en Brasil las vanguardias son conocidas como Modernismo. Allí destacaron autores como Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Antônio de Alcântara Machado, Menotti del Picchia, Oswaldo Costa, Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, Plínio Salgado, entre otros.
- 2 En líneas generales, la crítica reconoce dos vertientes.
- 3 Tomemos en cuenta que no todos los vanguardistas nacen en la pura vanguardia. Es decir, recorren un derrotero previo que los dirige posteriormente a ella como se percibe en las obras de Vallejo, Bustamante y Ballivián, entre otros.
- 4 En el 2015, Mauro Mamani Macedo publicó un artículo sobre el poemario *Falo* (1926) de Armaza. En dicho estudio, ubicaba como eje temático al eros andino plasmado a través de la interrelación entre los sujetos y los elementos andinos de su entorno. Luego, dicha aproximación exegética, ampliada, se transformaría en el segundo capítulo de su libro *La poética de lo sensible* (2016).
- 5 Al respecto, revise el texto *La polémica del Vanguardismo* (2001) de Mirko Lauer. Allí se recogen diversos textos vanguardistas que entran en controversia.

Referencias bibliográficas

- Angenot, M. (2010). *El discurso social: los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Armaza, E. (1926). *Falo*. Puno: Tipografía “Comercial”.
- Bueno, R. (1985). *Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual*. Lima: Latinoamericana Editores.
- Burga, M. & Flores Galindo, A. (1987). *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima: Rikchay.
- Chueca, L., (comp.). (2009). *Poesía vanguardista peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- García-Bedoya Maguiña, C. (1990). *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Lauer, M. (2001a). *9 libros vanguardistas*. Lima: El Virrey-OECI.
- . (2001b). *La Polémica del Vanguardismo 1916 - 1928*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- . (2002). *Poesía Vanguardista Peruana 1916 - 1930*. Lima: Hueso Húmero Ediciones.
- . (2003). *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Mamani, M. (2009). *Poéticas andinas*. Lima: Pájaro de Fuego Ediciones, Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Guaraguao.
- . (2016). *La poética de lo sensible*. Lima: Fondo Editorial USIL.
- . (2017). *Sitio en la tierra. Antología del vanguardismo andino*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo, W. (1982). La figura del poeta en la lírica de vanguardia. *Revista Iberoamericana*, 48 (118-119), 131-148. <<https://core.ac.uk/download/pdf/296296269.pdf>>
- Ortiz, M. (2019). Poesía peruana de los años veinte: vanguardia e indigenismo. En R. Chang-Rodríguez & M. Velázquez (Drs.) *Historia de las Literaturas en el Perú*. Lima: PUCP, Casa de la Literatura Peruana, MINEDU.
- Osorio, N. (1981). Para una caracterización del vanguardismo hispanoamericano. *Revista Iberoamericana*, 42 (114-115), 227-254. <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3623>>
- Sánchez, L. A. (1987). *Valdelomar o la "belle époque"*. Lima: Inpro-pesa.