

**LA PRESENCIA LITERARIA DE CÉSAR VALLEJO EN LAS
PÁGINAS DE AMAUTA: PROBLEMÁTICA EN TORNO A
LAS VANGUARDIAS**

**THE LITERARY PRESENCE OF CÉSAR VALLEJO IN THE
PAGES OF AMAUTA: PROBLEMS AROUND THE AVANT-
GARDES**

**A PRESENCIA LITERÁRIA DE CÉSAR VALLEJO NAS
PÁGINAS DE AMAUTA: PROBLEMÁTICA SOBRE AS
VANGUARDAS**

Claudio Berríos Cavieres*

Universidad de Valparaíso
claudio.berriosc@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8458-495X

Recibido: 19/02/2023

Aprobado: 19/03/2023

* Profesor de Historia y Ciencias Sociales. Magister en Filosofía con mención en pensamiento contemporáneo. Doctorante en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad, Universidad de Valparaíso, Chile (DEI-UV). Miembro del Centro de Estudios de Pensamiento Iberoamericano de la Universidad de Valparaíso (CEPIB-UV). Autor del libro *Hacia una modernidad arcaica. Amauta, Mariátegui y la querella en torno al indigenismo* (Inubicalistas, 2020).

Resumen

El presente trabajo da cuenta de la presencia del poeta César Vallejo en la revista *Amauta* (1926-1930), analizando los diferentes escritos allí presentes (poemas, cuento y ensayos). En primer lugar, se establece una reflexión en torno a las vanguardias latinoamericanas, como ejemplo renovador y propio de esta experiencia en el continente. En segundo lugar, se analizan algunos poemas y ensayos de Vallejo en *Amauta* en relación con la problemática de vanguardia y “nueva poesía” en América Latina. Por último, se analizan los dos últimos trabajos de Vallejo y cómo ellos se insertan en los debates y programas políticos dentro de *Amauta*.

Palabras claves: César Vallejo, *Amauta*, vanguardia, Latinoamérica, literatura.

Abstract

This work accounts for the presence of the poet César Vallejo in the *Amauta* magazine (1926-1930), establishing an analysis of the different writings present there (poems, short stories, and essays). In the first place, a reflection is established around the Latin American vanguards, as a renovating example and typical of this experience on the continent. Secondly, some of Vallejo’s poems and essays in *Amauta* are analyzed, in relation to the problems of the avant-garde and “new poetry” in Latin America. Finally, Vallejo’s last two works are analyzed and how they are inserted in the debates and political programs within *Amauta*.

Keywords: César Vallejo, *Amauta*, vanguard, Latin America, literature.

Resumo

O presente artigo da conta da presença do poeta César Vallejo na revista *Amauta* (1926-1930), analisando os diferentes escritos nas suas páginas (poemas, contos, ensaios). Em primeiro lugar, se estabelece uma relação em torno as vanguardas latino-americanas, como um exemplo renovador e próprio desta experiência no continente. Em segundo lugar, se analisam alguns poemas e ensaios de Vallejo, na revista *Amauta*, em função da problemática de vanguarda e da “nova poesia” em Latinoamérica. Finalmente, se analisam os dois últimos trabalhos de Vallejo e de que maneira eles se inserem nos debates e nos programas políticos em *Amauta*.

Palavras-chave: César Vallejo, *Amauta*, vanguarda, Latinoamérica, literatura.

Si el arte no sirve para superar y rebasar la vida, no sirve de nada. El verismo artístico no puede ser copia o calco, sino una interpretación simbolizada y superada de lo real

Antenor Orrego, “El personaje y el conflicto dramático en el teatro, la novela y el cuento”, *Amauta*, n.º 1, 1926

La revista *Amauta* (1926-1930), fundada por el intelectual José Carlos Mariátegui, fue una de las plataformas político-culturales más importantes que tuvo América Latina en la primera mitad del siglo xx. La configuración del debate en torno a temas políticos y filosóficos se mezcló con diversas propuestas literarias y culturales propias de su tiempo, haciendo de esta revista una plataforma que se abría, como señala Fernanda Beigel (2003), “a la polémica y al enfrentamiento de ideas para una reflexión crítica acerca de la sociedad peruana” (p. 53). En tal sentido, *Amauta* no puede ser entendida como una mera revista “miscelánea”, puesto que se configuró en razón a diversos temas, muchos de los cuales convergían y se relacionaban. Los ensayos literarios complementaban y debatían con los poemas y cuentos que en sus páginas se publicaban, y estos, a su vez, respondían a un espíritu de renovación marcado por los procesos políticos y económicos del periodo. Dicha situación manifiesta la condición de pensar inexorablemente la literatura en conjunto a su contexto, y en diálogo con otras áreas sociales.

En las últimas décadas se ha ido forjado el relato de una “crisis” en torno a los estudios literarios que estaría provocada por la “ineficiencia” que estos estudios otorgan al entendimiento de procesos más globales que atañen a un autor o autora con su correspondiente obra, y el contexto en el cual se mueven. Frente a esto, Annick Louis (2013) problematiza la noción de “crisis” en los estudios literarios, identificando la cuestión en el “objeto literario”, esto es, en la formalización disciplinar en torno al objeto de estudio, y su relación con otras disciplinas afines desde las ciencias sociales y humanidades. Para esta autora, la problemática radica, no en las limitaciones que dichos estudios

tienen con los trabajos de investigación de las diversas disciplinas, sino, más bien, en encontrar las herramientas que permitan un diálogo interdisciplinario entre el área en “crisis” con las diversas esferas de las disciplinas sociales. Esto no consiste en un auxilio de las ciencias sociales en los estudios literarios o viceversa; antes bien, estriba en la capacidad de generar instancias de conocimiento entre las disciplinas, articulando espacios novedosos que implican miradas nuevas sobre los objetos de estudio y entendiendo al “objeto literatura” como parte de un entramado social y cultural. Consistiría, pues, en “considerar que la disciplina literaria es un lugar de saber social y, por tanto, dejar de pensar que hay lugares de saber más sociales que otros” (Louis, 2013, p. 213).

En tal sentido, se hace necesario aquel diálogo entre los estudios literarios con las diversas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades, intentando configurar espacios comunes que logren articular una investigación mucho más nutritiva tanto en términos metodológicos como hermenéuticos. En la actualidad, es posible encontramos con prácticas de investigación que no se encuentran ancladas a una disciplina en particular, y cuyo centro gravitante lo constituye muchas veces el “objeto literatura”. Uno de estos casos corresponde al estudio de revistas culturales.

A partir de lo anterior, este trabajo explorará aquel posible diálogo entre los objetos de estudios de la disciplina literaria con ciertas metodologías de las humanidades y de las ciencias sociales; es decir, intentar obtener conocimiento por medio de este diálogo que permitiría el enriquecimiento del objeto en cuestión. Para ello, la problemática general será la de las vanguardias latinoamericanas de comienzos del siglo xx en base a la noción de vanguardia —o nueva literatura— que el escritor peruano César Vallejo postula y plasma en las páginas de la revista político-cultural *Amauta*. Dicha elección responde al intento por generar este diálogo metodológico entre disciplinas, pues, como se observará, los ensayos de estudios literarios del

autor de *Los heraldos negros*, en la revista de José Carlos Mariátegui, se mezclan con un poema y un cuento publicado entre sus páginas, lo que enriquece el espectro de análisis sobre el tema estudiado. Si bien la presencia del poeta de Santiago de Chuco, erradicado en Francia desde 1923, no fue constante dentro de la revista *Amauta*, es necesario adentrarse en sus trabajos incorporados en algunos números de esta, puesto que esclarecerá algunos puntos esenciales acerca de la materialidad de *Amauta*, así como la discursividad poética y estética presentes en ella.

Por muy pequeña que sea la aparición de un autor o autora en una revista, resulta importante considerar que dicha presencia responde a una elección de las personas encargadas de la revista, hecho que establece un determinado perfil y un discurso presentes en este “artefacto cultural complejo”¹. En este sentido, la presencia de Vallejo no es ingenua, sino que, por el contrario, responde a una discusión más amplia que tiene que ver con la importancia que la literatura y las artes plásticas poseen en el contexto político-social de una época, en este caso, la problemática central de las vanguardias del periodo.

Un acercamiento al problema de las vanguardias latinoamericanas

La cuestión sobre la vanguardia —o vanguardias— latinoamericana(s), durante las primeras décadas del siglo xx, se encuentra marcada por una constante tensión entre la tradición literaria propia del continente y los sucesos y las renovaciones estético-políticas acaecidas en Europa. A esto se le sumaba la búsqueda de un “sentimiento” o “espíritu” regional y/o local, supeditado a la idea de nación y a conceptos como “latinoamericano” e “indoamericano”. Estos elementos se mezclaban con los procesos de modernización que la región vivía y se articulaban, tanto en el plano político como literario, intentos de ruptura constante. Como señala Ángel Rama (2017):

[...] lo que fue la naturaleza para los prerrománticos, era ahora para vanguardistas la ciudad moderna. No sólo la ciudad mecánica de los futuristas que apenas si alboreaba en América Latina, sino más bien ese instante del cambio representado por la conjunción de sectores sociales dispares, la violenta aproximación de las tradiciones que acarreaban con las nuevas estructuras urbanas, el debate que se había introducido en los sectores medios ciudadanos cuyo poder estaba en vías de consolidarse o era reclamado (p. 116).

Concepto siempre en discusión, la palabra “vanguardia” encierra una serie de acepciones de las cuales cabe identificar estilos plásticos, literarios y/o políticos-filosóficos diversos. Sin embargo, como bien señala Martín Kohan (2021), al hablar de “vanguardia” damos lugar “a la pasión por lo nuevo que inspiró el modernismo [...]” (p. 13), presentándose, así, como todo intento de “ruptura”, “crítica”, “polémica” y “debate” con lo establecido y ordenado en una sociedad. Si como indica Hobsbawm (2004), antes de 1914 ya estaban presentes los principales estilos vanguardistas estéticos en Europa², es importante considerar que serán los sucesos acaecidos durante la Primera Guerra Mundial los responsables de una fuerte expansión de ciertos estilos vanguardistas, primero por Europa central y, posteriormente, a los alrededores y en América Latina. En tal sentido, Mirko Lauer (2008) relaciona a nuestra región con lo que Marjorie Perloff señaló para Europa: “Seguir el curso de los llamados movimientos de vanguardia de los primeros tres decenios del siglo es volverse cada vez más consciente de profundas diferencias, incluidas las diferencias entre el *ethos* de la *avant guerre* y el de la postguerra” (citado en Lauer, 2008, p. 267).

Trasladar el concepto de vanguardia al contexto latinoamericano, conduce inexorablemente a la necesidad de encontrar aquellas particularidades —regional, nacionales y/o locales— en las que dicho concepto se trasmuta al alero de condiciones de producción, culturales, estéticas y políticas que difieren en

su entramado constitutivo. Como señala Ana Pizarro (1981), el resultado del encuentro entre las vanguardias europeas en el contexto latinoamericano será el de una redefinición en expresiones que no solo toman nombres diferentes, sino que se asumen como movimientos de distinta nacionalidad. Así, la autora sostiene que:

Participando de un espíritu revolucionario relativamente común las vanguardias latinoamericanas apuntan a contenidos distintos en donde las técnicas originales implican la expresión de una visión de mundo otra, mucho más ligada a la historia concreta de América Latina y a un modo de asumirla (pp. 83-84).

En dicho contexto, ciertas vanguardias intentaron establecer diálogo entre un futuro prometedor y un pasado que configurará nociones sobre este “ser” latinoamericano. En tal sentido, la importancia de Vallejo con esta problemática radica en una producción literaria e intelectual que se encuentra supeditada a una vida que constantemente transitaba entre la realidad peruana, latinoamericana y europea. A esto se suma otra arista con relación a las vanguardias latinoamericanas, a saber: el cruce siempre presente entre vanguardias estéticas/literarias y vanguardias políticas. Si bien existieron agrupaciones vanguardistas que preferían innovar en lo meramente estético, un gran número de grupos manifestaron nuevos estilos artísticos guiados por un compromiso político. Como señala Pizarro (1981):

En su conjunto, de cualquier modo, las vanguardias literarias latinoamericanas crecen en consonancia con las vanguardias políticas del momento y en muchos casos los nombres que integran ambas vanguardias serán los mismos. Este fenómeno de lucha antidictatorial, de reivindicación, de asunción de la historia en términos de sujeto, de vanguardia estética ligada orgánicamente al proceso nacional y continental, es lo propio del fenómeno en nuestro continente, lo que constituye su especificidad, y lo que nos permite explicarlos en su doble vanguardismo como una

actitud coherente en donde las estructuras del lenguaje y del objeto estético dan cuenta, en la ruptura de un orden consolidado, de una cosmovisión que revisa en términos revolucionarios las instancias de la existencia y de la historia (p. 87).

No se trata, pues, de una coincidencia temporal, sino de una articulación que se veía como propia, natural y necesaria; de tal modo, el concepto de “vanguardia” recupera su génesis política nacida en Europa a mediados del siglo XIX, y que fue proyectada por Lenin a partir de la revolución de Octubre³. Esta hibridez entre arte y política estuvo presente en un gran número de vanguardias latinoamericanas, y la revista *Amauta* es un ejemplo de ello.

Vallejo y la “nueva poesía” en *Amauta*

En el año de fundación de *Amauta* (es decir, 1926), César Vallejo ya llevaba casi tres años de vida en Europa y sus dos grandes trabajos hasta el momento —*Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922)— constituían gran parte de lo que en Perú se conocía del poeta, incluyendo los relatos en *Escalas* y la narración *Fabla salvaje*, ambos de 1923. *Los heraldos negros* y *Trilce*, como lo demuestra Jorge Luis Kishimoto (2018), fueron revestidos de diversas opiniones, situación que configuraba a Vallejo bajo la idea de un poeta original y osado. Con su obra prima *Los heraldos negros*, el poeta fue considerado el portador de una escritura rupturista en un país que se debatía —tomando la selección de Mariátegui en torno al “proceso de literatura peruana”— entre una literatura pasadista-colonial, una de carácter cosmopolita y otra de tinte nacional-popular⁴. En el caso de *Trilce*, esta obra pasó casi inadvertida y solo suscitando escuetos comentarios; tal es así que Vallejo le escribirá a Antenor Orrego lo siguiente: “las palabras magníficas de tu prólogo han sido las únicas palabras comprensivas, penetrantes y generosas que han acuñado a *Trilce*” (citado en Kishimoto, 2018, p. 131).

La primera aparición de Vallejo en las páginas de *Amauta* será en el número 3 (noviembre de 1926), entrega en la que aportará con dos textos. El primero de ellos corresponde al poema “Me estoy riendo”, que será incorporado posteriormente al libro *Poemas humanos* (1939):

Un guijarro, uno solo, el más bajo de todos,
 controla
 a todo el médano aciago y faraónico.
 El aire adquiere tensión de recuerdo
 y de anhelo
 y bajo el sol se calla
 hasta exigir el cuello a las pirámides
 Sed. Hidratada melancolía de la tribu errabunda,
 gota
 a
 gota
 del siglo al minuto.
 Son tres treses paralelos,
 barbados de barba inmemorial,
 en marcha 3 3 3
 Es el tiempo este anuncio de gran zapatería,
 es el tiempo, que marcha descalzo
 de la muerte hacia la muerte.
 (Vallejo, 1926a, p. 4).

La estructura poética es, sobre todo, vanguardista. El uso de la metáfora adquiere el brillo ultraísta⁵ cuando un elemento de la naturaleza como el aire posee la cualidad humana de recordar. Al respecto, según Santivañez (1998), “[E]ste dotar de animismo personal de las cosas es la piedra de toque del arte poética de vanguardia en nuestra lengua” (p. 363); a su vez, el poema encierra aquel espacio nuevo y original que Vallejo intenta aportar en la escena poética de su tiempo. En este verso no solo está presente el juego de la métrica, sino también la aproximación hacia la innovación que esta tiene con el lenguaje. Tal como señala André Coyné (1981), a partir de *Trilce* el número “3” se convierte en la referencia del autor como espacio

transformador de la poesía y de la realidad⁶. De igual manera, así como *Trilce* es considerado el laboratorio vanguardista de Vallejo (Fernández, 2019), poemas como “Me estoy riendo” constituyen la configuración de una estética que ha encontrado su propio destino y camina por tierra firme.

Por ejemplo, en el verso “Es el tiempo este anuncio de gran zapatería”, advertimos el uso de un lenguaje que se escapa de las tradicionales imágenes presentes en la poesía. Así, Vallejo expone aquel espacio humorístico que puede tener el tiempo, el cual se mueve inexorablemente hacia la muerte, y es por esto por lo que se “está riendo”. Sin embargo, como se observará más adelante, el empleo de palabras o frases novedosas y modernas en la prosa vanguardista es, para el autor peruano, una instancia de mera técnica que no debe constituir el fondo vanguardista de la literatura.

El poema “Me estoy riendo” está en la cuarta página del tercer número de *Amauta* y su aparición en este número es importante por dos razones. En primer lugar, a partir de este número se comienza a problematizar la idea de una nueva poesía en particular, y una nueva literatura en general. Si bien en los números anteriores se presentan algunos ensayos acerca de teoría del arte y la literatura, estos son pequeños ápices dentro de *Amauta*, siendo los primeros intentos por problematizar estas cuestiones en la revista. A partir del número 3, en cambio, encontramos en la primera página un ensayo de Mariátegui (1926) titulado “Arte, revolución y decadencia”, cuyo aspecto central consiste en cuestionar aquella idea de que todo nuevo arte es —*per se*— “revolucionario”. En ese orden, Mariátegui critica la idea de considerar el “arte nuevo” a partir de una mera “técnica nueva”:

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 (p. 3).

Se cuestiona la técnica en el arte toda vez que se pretende disponer de ella como único sustento de renovación literaria. Esta cuestión acerca de la “nueva técnica” en el arte es uno de los tópicos que comenzará a discutirse dentro de las vanguardias latinoamericanas del momento, pues requería limitar las fronteras entre el viejo arte y el nuevo. En tal sentido, Vallejo apela a aquella demanda de renovación que debe tener el arte, el cual iría más allá de una simple transformación técnica.

En un segundo lugar, los escritos que César Vallejo publicaba en revistas latinoamericanas durante su estadía en Europa correspondían a estudios literarios y a la situación política-cultural europea. En esos años, el autor de *Trilce* escribía para revista peruana como *Mundial* y *Variedades*, y en periódicos como *El Comercio* y *El Norte*, este último dirigido por su amigo Antenor Orrego. No obstante, será en *Amauta*, por medio del poema “Me estoy riendo”, que las y los lectores latinoamericanos conocerán algo del nuevo trabajo poético “post-*Trilce*” vallejiano.

Ahora bien, un pequeño ensayo acerca de la nueva poesía que se estaba debatiendo al interior de las diversas vanguardias europeas, y sobre todo latinoamericanas, será presentado en la tercera entrega de *Amauta* con el título “Poesía nueva”, donde Vallejo señalará que:

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 olvidar 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. [...] Esta es la cultura verdadera que dá [sic] el progreso; éste es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes. Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces un poema no dice “cinema”, poseyendo, no obstante, la emoción cinematográfica, de manera oscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva

[...]

La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su compilación 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. (Vallejo, 1926b, p. 17).

La técnica y las palabras “nuevas” presentes en la nueva poesía son para Vallejo un espacio vacío si en ellas no se encierra el sustrato potente de nuevos sentimientos humanos. Esta cuestión se transforma en un importante punto a discutir dentro de *Amauta*. A lo largo de los 32 números de vida de dicha revista, la presencia de nueva poesía, mucha de esta de corte “indigenista”, se encontrará en un constante dilema entre el uso de nuevas técnicas, con una poesía que intente rescatar el espacio simbólico y terrenal de la vida de las comunidades indígenas. De igual manera, esto será el problema central de toda poesía que se autodefina como “latinoamericanista”, pues el debate radicaba en aquel quiebre entre el pasado recientemente modernista de una literatura y una poesía obnubilada por lo nuevo del “progreso” con el intento de expresar lo genuinamente original del continente. Para Mariátegui, la revista *Amauta* debía ser el espacio de debate.

En el número cuatro de *Amauta* (diciembre de 1926) volverá a aparecer la pluma de Vallejo a través de una serie de aforismos titulados “Se prohíbe hablar al piloto”. El poeta parte señalando el aspecto vital que posee la poesía, como entidad

autónoma al autor, y que reviste la cualidad de unidad y totalidad: “Si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico. MUERE” (Vallejo, 1926c, p. 18). Y así continúa señalando:

Hacedores de imágenes, devolved las palabras a los hombres.
Hacedores de metáforas, no olvidéis que las distancias se anuncian de tres en tres.

Fraguadores de linduras, ved cómo viene el agua por sí sola, sin necesidad de esclusas; el agua, que es agua para venir y no para hacernos lindos.

Fraguadores de colmos, os conmino a presentaros de manos y una vez hecho esto, ya podéis hacer lo demás (p. 18).

El autor interviene acá expresando la búsqueda no del verso, la palabra o la prosa novedosa en la poesía, sino, más bien, la idea poética que debe ser el sustento vital de cada texto. Para el lector y la lectora de la revista, los escritos sobre estudios literarios de Vallejo constituyen una forma de abordar críticamente los poemas presentes en *Amauta*, pues, como señala Tomás Escajadillo (1998), no toda la literatura presente en la revista constituye una literatura de vanguardia. De esta manera, la posibilidad de realizar una lectura extensiva⁷ de *Amauta*, permitiría contrastar los poemas presentes en la revista con los diversos estudios literarios sobre la “nueva poesía” en autores como Vallejo y otros. Por su parte, Antonio Melis (1999) subraya la presencia vanguardista en *Amauta*:

Los textos publicados sobre el tema presentan actitudes diferentes y hasta opuestas frente a los fenómenos artísticos de la época. Pero se mantiene como elemento constante el afán documentario, a partir de la convicción profunda de que el lector debe disponer de todos los elementos posibles, para formarse autónomamente una opinión, sin ninguna forma de censura y anatema. Esta práctica cultural corresponde a una visión de los hechos artísticos y literarios profundamente abierta y, sobre todo, ajena a todo determinismo sociológico (p. 147).

Si Mariátegui concuerda con la apreciación de Vallejo sobre los usos de la forma y del lenguaje en la nueva literatura, estos solo serán puntos de vista que intentarán discutir polémicamente con otras visiones acerca de estas cuestiones. En tal sentido, *Amauta* seguirá el derrotero que Mariátegui (1972) plasmó en la presentación de su revista:

El primer resultado que los escritores de *Amauta* nos proponemos obtener es el de acordarnos y conocernos mejor nosotros mismos. El trabajo de la revista nos solidariza más. Al mismo tiempo que atraerá a otros buenos elementos, alejará a algunos fluctuantes y desganados que por ahora coquetean con el vanguardismo, pero que apenas este les demande un sacrificio, se apresurarán a dejarlo. *Amauta* cribará a los hombres de la vanguardia —militantes y simpatizantes— hasta separar la paja del grano. Producirá o precipitará un fenómeno de polarización y concentración (pp. 237-238).

El siguiente aforismo de “Se prohíbe hablar al piloto” está dirigido a quienes, desde Europa, utilizan las palabras “América Latina” como un espacio de ganancia personal:

América Latina.

Ahí tenéis dos palabras que en Europa han sido y son explotadas por todos los arribismos concebibles. América Latina. He aquí un nombre que se lleva y se trae de uno a otro bulevar de París, de uno a otro museo, de una a otra revista tan meramente literaria como intermitente.

En nombre de América Latina consiguen hacerse ricos, conocidos y prestigiosos. América Latina sabe de discursos, versos, cuentos, exhibiciones cinemáticas, con música, pastas, refrescos y humores de domingo. En nombre de América Latina se juega el peligroso rol diplomático de oratoria, susceptible de ser engatusado, en banquetes y aniversarios, a favor de flamantes quimeras convencionales de la política europea.

Para todo esto se prestan estas dos palabras. De ellas sacan gran provecho personal todos aquellos que nada pueden hacer por cuenta propia, sino agarrándose al país de su procedencia y a antecedentes y referencias de familia. (Vallejo, 1926c, p. 18).

El poeta critica aquella forma de (re)exotizar el continente y de convertirlo en un concepto lleno de imágenes sin movimiento y, por último, simplemente mercantilizarlo. Por esta razón, para Vallejo es tan importante la labor de *Amauta* como re configuradora de la idea de “América Latina” y, en particular, del Perú. Así se lo deja expresado a Mariátegui en una carta escrita el 10 de diciembre de 1926:

En estos días enviaré a usted con todo cariño algún trabajo para *Amauta*, cuyo éxito y acción renovatriz en América celebro de corazón, puesto que ella es, como usted me dice, “nuestro mensaje”. Creo que esta resonancia ha de crecer, contribuyendo así a densificar más y más la sana inspiración peruana de nuestra acción ante el continente y ante el mundo (citado en Mariátegui, 1984, p. 203).

Problemática que será recurrente para Vallejo en aquellos años. En un ensayo publicado en la revista *Mundial* en marzo de 1927, bajo el título “Una gran reunión latinoamericana”, el poeta de Santiago de Chuco da cuenta de los debates en torno a la difusión de la cultura y del arte latinoamericano dentro de Europa en el marco de una reunión de intelectuales hispanoamericanos organizados por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de la Sociedad de las Naciones. Mientras que algunas voces, como la de Gabriela Mistral, recurren a la necesidad de incorporar la producción española, Vallejo (2014) piensa en la producción autóctona, esto es, en las “obras rigurosamente indoamericanas y precolombinas” (p. 96). “Es allí —continúa Vallejo— donde los europeos podrán hallar algún interés intelectual [...]. El folclore de América, en los aztecas como en los incas, posee inesperadas luces de revelación para la cultura europea” (p. 96).

Por medio de estos escritos se advierte un debate abierto con respecto al sentido y al espíritu que debían tener las vanguardias latinoamericanas. Tanto para Mariátegui como para Vallejo, la “nueva poesía” no era producto de las nuevas palabras que otorgaba el proceso de modernización mundial, sino, más bien, la incorporación de una sensibilidad propia del continente que debía ser puesta en palabras como su expresión viva. El camino era, pues, la búsqueda de aquello que se establecía como lo propio, un sustrato que algunos veían en la herencia indígena que continuaba viva en muchos sectores del continente. En tal sentido, las vanguardias latinoamericanas poseían allí una dialéctica entre pasado y presente en constante movimiento.

Vallejo y el ritmo político-literario en *Amauta*

Se volverá a ver la escritura de Vallejo en las páginas de *Amauta* en el número ocho (abril de 1927) con un breve texto titulado “Sabiduría” y que, a nota de aclaración, se indica que corresponde a un extracto de una novela inédita del autor. Si bien Vallejo ya había escrito novelas cortas, como señalamos anteriormente, estas fueron creadas y publicadas antes de su viaje a Europa; así las cosas, los lectores y las lectoras de *Amauta* se encontrarán con un Vallejo cuentista que, al igual que con su poema “Me estoy riendo”, ha ido trabajando en base a una serie de experimentaciones que recogen su estilo jovial con las nuevas tendencias vanguardistas de la época. “Sabiduría” narra las alucinaciones de un delirio febril que tiene un sujeto llamado Benites, quien se encuentra enfermo en su cama; dichas alucinaciones tienen como imagen central la figura de Jesucristo. Por medio de este cuento, se puede constatar la lógica del sujeto atormentado presente en gran parte de la poesía vallejana, pues Benites se cuestiona su propia vida, camino a lo que él cree es su muerte. Posteriormente, “Sabiduría” será parte de la novela titulada *El tungsteno*; al respecto, cabe señalar dos cosas. En primer lugar, como sostiene Julio Ortega (1969), la novela y el cuento parecen:

[...] servir a Vallejo como campo de exploración verbal para arribar al nivel de lenguaje revertido que maneja en *Trilce* —y se advierte este carácter transitivo de esos relatos sobre todo en la voluntad de apoyar en el lenguaje metafórico una ruptura del discurso descriptivo [...] (p. 373).

Esta exploración verbal presente en sus cuentos/novelas cumplen un rol interesante en una revista como *Amauta*. Por ejemplo, Tarcus (2020) señala que una de las funciones más importantes de las revistas culturales latinoamericanas de la primera mitad del siglo xx fue la de constituirse como vitrina y laboratorio de los novelistas, pues era recurrente encontrarse con extractos de novelas inéditas en las páginas de aquellas revistas⁸. En la revista de Mariátegui existen casos como *La casa de cartón* de Martín Adán (*Amauta* 10) y *El Amauta Atusparia* de Ernesto Reyna (*Amauta* 26, 27 y 28), entre otros.

En un segundo lugar, lo novedoso en su prosa es la presencia de elementos que constituyen el acercamiento del autor con el drama social y económico del Perú, y, en gran medida, América Latina, puesto que el relato da cuenta de las preocupaciones terrenales de Benites relacionadas con su trabajo en una minera en el país andino. El narrador del texto dice lo siguiente:

Las alucinaciones se relacionaban con lo que más preocupaban a Benites en el mundo tangible, tales como el desempeño de su puesto en las minas, su negocio en sociedad con Marino y el deseo de un capital suficiente para ir en seguida a Lima a terminar lo más pronto posible sus estudios de ingeniero. Vió [sic] que Marino se quedaba con su dinero y todavía le amenazaba con pegarle, ayudado por todos los pobladores de Quivilca. [...] Entonces el Corazón de Jesús entraba en el conflicto, y espantaba con su sola presencia a los agresores y ladrones, para luego desaparecer instantáneamente, [...] y dejarle desamparado en el preciso momento en que el gerente de la “Mining Societed” se paseaba colérico en el escritorio de Cuzco y le decía: “Puede usted irse. La empresa le cancela el nombramiento en atención a su mala

conducta. Es mi última decisión” [...]. El gerente ordenó a dos criados que le sacasen de la oficina (Vallejo, 1927, p. 17).

Aunque no se pueda considerar a “Sabiduría” como un relato acerca de la injusticia social, es pertinente señalar que Vallejo ingresa en el campo de los miedos terrenales que se genera en el estado de ánimo de una clase media emergente del Perú. ¿Se sentirá identificado Vallejo con Benites?⁹ Por lo pronto, se debe señalar que el ingreso de capital privado extranjero, por medio de empresas norteamericanas en el Perú —y específicamente en la zona donde es oriundo Vallejo—, fue extremadamente salvaje durante los años veinte del siglo pasado. Este tema no es menor dentro de la revista, pues en esta misma entrega de *Amauta* se encuentra un estudio titulado “Economía de Sud-Perú” de Emilio Romero, quien informa sobre la economía del sur del país y se hace explícita la aparición de empresas norteamericanas en territorio andino. Asimismo, en un texto del líder de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), Víctor Raúl Haya de la Torre, titulado “Sentido de la lucha antimperialista”, se denuncia el ingreso de capital privado al país y se insta a una nacionalización de los recursos naturales. Los escritos sobre el problema imperialista se extenderán en el siguiente número de la revista, lo que le valió la suspensión por siete meses de parte del gobierno de Leguía¹⁰.

La última aparición de Vallejo en *Amauta* será un ensayo publicado en el número treinta de la revista (abril-mayo de 1930). Dicho texto, titulado “Autopsia del superrealismo”, será una fuerte crítica que el poeta realiza a tal movimiento artístico, al cual da por muerto. Esto se debe, según Vallejo (1930), al alejamiento que tuvieron con las ideas y los dirigentes marxistas de la época: “Cada superrealista hizo lo que le vino en gana. Rompieron con numerosos miembros del partido y con sus órganos de prensa y procedieron en todo, en perpetuo divorcio con las grandes directivas marxistas” (p. 46), junto a un contundente mantenimiento de un “refinamiento burgués”. En tal sentido, Vallejo enrostraba a este movimiento su pasado anarquista y

su superficial cercanía con el marxismo, al cual nunca entendieron y al que no quisieron ni siquiera acercarse teóricamente:

El superrealismo se declaraba, por todos estos motivos, incapaz para comprender y practicar el verdadero y único espíritu revolucionario de estos tiempos: el marxismo. El superrealismo perdió rápidamente la sola prestancia social que habría podido ser la razón de su existencia y empezó a agonizar irremediabilmente (p. 46).

Este escrito corresponde a la etapa de un Vallejo absorbido profundamente por su militancia marxista de corte pro-soviético, la cual comenzó a aflorar en el año 1927, “año de una profunda crisis moral e intelectual”, donde se “cuestiona el sentido último de la existencia y de su propia contribución a la vida de los hombres” (Libos, 2016, p. 12). Al año siguiente logra viajar a la Unión Soviética tomando contacto directo con la realidad del país de los soviets; pese a que el segundo manifiesto surrealista de Breton, publicado en 1929, se suscribía al marxismo como corriente política y social, el severo esquema que iba forjando el realismo soviético no lograba cuajar con el impulso desenfundado que el surrealismo intentaba plasmar en el arte. Por ello, Müller-Bergh y Mendosa (2005) señalan que las opiniones de Vallejo, en esta cuestión, son “apasionadas e ideológicas” (p. 114). A modo de comparación, la opinión de Mariátegui acerca del surrealismo era muy distante a la del poeta; por ejemplo, en su texto “El balance del suprarrealismo”, publicado en *Variedades* en 1930, Mariátegui (1970) lo señala como un verdadero “movimiento, una experiencia” (p. 47) en cuyo seno está presente la adopción del marxismo como programa político, económico y social, haciendo posible al surrealismo explorar la libertad en el arte. Así, no se trataría de una apuesta de libertinaje artístico ni menos de itinerarios estéticos, sino de una exploración artística anclada en una brújula ideológica: “[A]utonómia del arte, sí; pero, no clausura del arte. Nada les es más extraño que la fórmula del arte por el arte” (Mariátegui, 1970, pp. 47-48).

Como se señaló, “Autopsia del superrealismo” —escrita en París en febrero de 1930— fue publicada en el número treinta de *Amauta*. Para dicha entrega, Mariátegui ya había muerto y la revista pasa a manos de Ricardo Martínez de la Torre, uno de los responsables en la transformación del Partido Socialista del Perú —fundado por Mariátegui— al Partido Comunista (mayo de 1930), instancia que permite identificar el acercamiento directo de un grupo cercano a Mariátegui a las filas de la Komintern¹¹. De tal modo, el tema de las vanguardias como problemática en proceso será anulada, pues en la nota editorial del número treinta de *Amauta* (abril-mayo de 1930), titulada “Tercera etapa”, la revista “rechazará toda intervención extraña a sus intereses inconfundibles”, declarándose “revista de clase” (citado en Manzoni, 2008, p. 192). Ahora bien, tal como asevera Flores Galindo (1980), en los últimos días de Mariátegui comenzó una escisión entre los “políticos” e “intelectuales” del grupo en torno a *Amauta* y al Partido Socialista Peruano, siendo los últimos los más cercanos a las ideas de Mariátegui, “[...] pero personajes como José María Eguren, Martín Adán o Estuardo Núñez no eran los más adecuados para una empresa que exigía realismo y acción inmediata” (p. 100). Con esto, se puede observar un intento por configurar un espacio cerrado y dogmático alrededor de la revista, instando a pensar en su clausura como plataforma polémica y de debate. Si bien gran parte de este número estará dedicado a escritos sobre la vida y la obra de Mariátegui, algunos pequeños ensayos se enfocarán dentro de la red de la III Internacional. En ese orden, *Amauta*, que fue pensada por su difunto director como una revista de polémica en la que se debía debatir críticamente diversos puntos de la política y de la cultura, sin entrar en dogmatismos cerrados, termina constituyéndose, a partir del número treinta, en un aparato clasista y de corte pro-soviético. De esta manera, ensayos como el de Vallejo constituían el material de apoyo a este nuevo perfil que tomará la revista en sus últimos meses de vida¹².

A modo de conclusión

En necesario detenerse aquí con el fin de arrojar algunas conclusiones sobre la presencia de César Vallejo en la revista de Mariátegui. Sin duda, el autor de *Trilce* constituye uno de los pocos escritores en *Amauta* que problematiza la idea de poesía de vanguardia durante esos años, ya que no todo lo nuevo constituía poesía vanguardista, así como tampoco todo aquello que utilizaba palabras y formas novedosas. En aquellos años, donde el concepto “vanguardia” encerraba todo y nada a la vez, donde “nuestras vanguardias —como señalara Alfredo Bosi (1996)— tuvieron demasías de imitación y demasías de originalidad” (p. 20), la presencia de Vallejo en *Amauta* no solo constituye una instancia de aparición y constatación de un magnífico y novísimo poeta, sino que también —y esto es lo más importante— forma parte de la polémica de *Amauta* en torno a la literatura y a la cuestión política. Tanto él como Mariátegui apuntaban a la creación de una poesía latinoamericana que renovara el espectro literario del momento sirviéndose de un sustrato propio y original del continente que debía otorgar una nueva sensibilidad. La imagen “exótica” de América Latina, que era proyectada en Europa por algunos intelectuales junto a una comercialización de dicho imaginario, era para Vallejo un obstáculo que urgía combatir para avanzar hacia la sensibilidad indoamericana.

En lo particular de la literatura vallejana, se observa aquel entramado de renovación vanguardista que el poeta recoge en Europa y que viene a nutrir un espacio poético que deriva de *Los heraldos negros* y de *Trilce*. Más que ver en la vanguardia una instancia de ruptura, Vallejo intenta recorrer aquellos meandros que separan lo tradicional con lo renovador de su obra. Entonces, se constata en sus poemas publicados en *Amauta* un camino donde el poeta de Santiago de Chuco sigue experimentando, buscando nuevas formas de expresión y manteniendo un espíritu característico. Su cuento “Sabiduría” expone un

interés por los dramas sociales de Perú que Vallejo comienza a incubar en su trabajo y que, en las páginas de *Amauta*, cobra vigor al ser publicado junto a ensayos referentes a la problemática del imperialismo en la región. De igual manera, “Autopsia del superrealismo”, aun cuando fue una crítica descarnada sobre la posición política que jugaba este estilo vanguardista, sirvió para fortalecer las nuevas derivas que, tras la muerte de Mariátegui, los encargados de *Amauta* deseaban darle a la revista. En ambos escritos, cabe dar cuenta de un hilo conductor en la elaboración y en los debates propios de la revista: en el primer caso, como parte de la denuncia de explotación y avance imperialista en la región; y en el segundo, respecto del fortalecimiento de lineamientos más dogmáticos y cerrados cercanos a los propuestos por la III Internacional.

Por último, a través de este trabajo se desea contribuir en la configuración de un espacio de diálogo entre los estudios literarios y otras disciplinas de las humanidades, como bien lo propone Annick Louis (2013). Las revistas culturales —en este caso *Amauta*— permiten ingresar a estas cuestiones, pues en ellas está presente la articulación de propuestas políticas y literarias de su tiempo, las cuales son tensionadas constantemente. En tal sentido, el “objeto literatura” presente en una revista perdería múltiples dimensiones de análisis si no entrara en diálogo con el entramado social y humano que dio cabida a su materialidad misma. Sin esto, solo queda la elaboración de monografías superfluas y de análisis anacrónicos, lo que reproduce el discurso de “crisis” de los estudios literarios.

Notas

- 1 Este trabajo hace uso del concepto “artefacto cultural complejo” para referirse a *Amauta* pues, como señala Tarcus (2020) las revistas culturales pueden ser consideradas como artefacto cultural complejo, ya que ellas poseen un espesor teórico-práctico que se diluye en múltiples acciones materiales y discursivas propias de la misma. Es decir, las revistas culturales tienen “la ventaja de llamar nuestra atención sobre un conjunto de técnicas, saberes y prácticas que haces a la *tekné* de una revista, y que atañen tanto a su producción escrita como a su producción gráfica y tipográfica” (Tarcus, 2020, p. 62) Todo este entramado puede dar cuenta de las formas y estructura particular de cada revista. Siguiendo a Isava (2009), cada revista cultural, en su calidad de artefacto cultural, ““pone en funcionamiento” redes de significación que lo hacen posible y lo justifican, pero al mismo tiempo las patentiza al escenificarlas en una suerte de inscripción significativa susceptible de ser leída, analizada, interpretada, (re)pensada.” (p. 448). Esto hace que cada revista cultural, en su condición de artefacto, tiene la capacidad de poner en obra definiciones y concepciones de la cultura, reafirmando dichas ideas, o tensionándolas. En otras palabras, intentando reconfigurar el campo cultural donde la revista se inserta. Como señala Zamorano (2018), el canon de una revista, no solo se aprecia por un tipo de lector o lectura particular de una disciplina en particular presente en este artefacto, sino también “una filiación con una cierta identidad colectiva” (p. 13).
- 2 “Hacia 1914 ya existía prácticamente todo lo que se puede englobar bajo el término, amplio y poco definido, de «vanguardia»: el cubismo, el expresionismo, el futurismo y la abstracción en la pintura; el funcionalismo y el rechazo del ornamento en la arquitectura; el abandono de la tonalidad en la música y la ruptura con la tradición en la literatura” (Hobsbawm, 2004, pp. 182-183).
- 3 Jorge Schwartz señala: “La utilización estrictamente política del término “vanguardia” comienza a mediados del siglo XIX, con Marx y Engels. Como fundadores del comunismo, ellos se consideraban parte de la vanguardia social. Pero, en realidad es Lenin quien usa apropiadamente el término al decir que “al educar a los trabajadores del Partido el marxismo educa a la vanguardia proletaria” (Schwartz, 2006, p. 41).
- 4 Esta clasificación de la literatura fue utilizada en su momento por José Carlos Mariátegui (1928) en su libro *7 Ensayos de Interpretación de la realidad peruana*, como una forma de entender el proceso literario que vivía el Perú de su época.
- 5 No debe parecer casual la influencia del ultraísmo en la poética de Vallejo, pues el principal exponente de esta corriente española, el surrealista Juan Larrea, fue compañero del escritor peruano en la aventura de la revista francesa *Favorables-París-Poema*.

- 6 El 3, al igual que el 1, son para el poeta partes del infinito. Sin embargo, el 1 no es más que la condena de la soledad y lo terrenal; el 2 se convierte en el simulacro de un binario que vuelve constantemente a la separación de “unos”. El 3, en cambio, otorga la libertad, en cuanto se configura como parte del ser divino y trascendental.
- 7 Se hace uso del concepto a partir de lo trabajado por Annick Louis (2014) quien señala la existencia de dos tiempos o tipos de lectura de una revista: una lectura extensiva (L.E.) y una lectura intensiva (L.I.) de las revistas culturales. Por L.E. se entiende una lectura a partir de cada número, por medio de un estudio fragmentario y discontinuo. Entender la revista desde los márgenes propios en que sus lectores y lectoras realizaron dicha lectura, adaptada a los ritmos de publicación, y dentro del periodo determinado en que funciona la revista; por el contrario, la L.I. se entiende una lectura que podemos hacer de carácter lineal y total, condición propia que lo da nuestra posición de investigador/a. “Estas dos condiciones de recepción diferentes permiten también pensar la concepción de la revista y la imagen de lector que generó” (Louis, 2014, p. 33).
- 8 “Las revistas tiene un tiempo de circulación más veloz que el libro y anticipa los textos que el libro va a demorarse en recoger. La revista, campo de pruebas y de ensayos, avanza y arriesga, mientras el libro corrige, selecciona, decanta, consolida. En este sentido, [...] la revista es siempre vanguardista [...]” (Tarcus, 2020, p. 25).
- 9 Vallejo proviene de una familia de clase media baja, lo que lo llevó a múltiples dificultades económicas para poder sortear con éxito su carrera académica. A esto, se lo agrega la falsa acusación que fue hecha sobre el poeta, al señalarlo como participe del saqueo y quema de una casa en 1920. Esta acusación y drama terrenal lo acompañará el resto de su vida, pues será uno de los motivos centrales de su autoexilio a Europa.
- 10 El motivo del cierre de *Amauta* en junio de 1927 fue justificado por la dictadura de Leguía a partir de un supuesto “complot comunista”, organizado por diversos movimientos de izquierda dentro del Perú y el extranjero. Según esta acusación, Mariátegui tenía contactos con la Internacional Comunista, hecho que recién ocurre en 1929.
- 11 De igual manera, podemos señalar que: “Tras la muerte de Mariátegui, un sector del círculo mariateguiano estaba fuertemente vinculado con la III Internacional, como era el caso de Eudocio Ravines —secretario general del Partido Socialista peruano— y el mismo Ricardo Martínez de la Torre, provocando esto, una decantación hacia las tácticas de lucha propuestas por la Komintern. Así, en sus dos últimos números, *Amauta* pasaría a ser un órgano perfilado a promover un programa —delimitado por las propuestas de la III Internacional— más que articular polémica y debate para construirla. Si bien, desde 1929, Mariátegui y el Partido Socialista se fueron introduciendo en las líneas y discusiones que la III Internacional mantenía —las cuales también desembocaban en *Amauta*— esto no

significaba que fueran recibidas por José Carlos en una suerte de pasiva sumisión acrítica” (Berríos, 2020, pp. 133-134).

12Tras la muerte de Mariátegui, *Amauta* durará solo tres números más (las entregas 30, 31 y 32).

Referencias

- Beigel, F. (2003). *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*. Biblos.
- Berríos, C. (2020). *Hacia una modernidad arcaica. Amauta, Mariátegui y la querrela en torno al indigenismo*. Inubicalistas.
- Bossi, A. (2006). La parábola de la vanguardia latinoamericana. En Jorge Schwartz (Comp.), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (pp. 19-31). Fondo de Cultura Económica.
- Coyné, A. (1981). César Vallejo, vida y obra. En Julio Ortega (Ed.), *César Vallejo* (pp. 17-60). Taurus.
- Escajadillo, T. (1998). ¿Existió una prosa de ficción de “vanguardia” en Amauta”? En *Simposio Internacional Amauta y su época* (pp. 331-351). Minerva.
- Fernández, O. (2019). La poética de Vallejo. Un ejercicio de comparación. En Jorge Polanco y Gonzalo Jara (Eds.), *Cien años de Los Heraldos Negros. Escrituras en torno a la poética de César Vallejo* (pp. 11-25). Inubicalistas.
- Flores Galindo, A. (1980). *La agonía de Mariátegui. La polémica con la Komintern*. Descó.
- Hobsbawm, E. (2004). *Historia del siglo xx*. Crítica.
- Isava, L. (2009). Breve introducción a los artefactos culturales. *Estudios. Revista de Investigaciones literarias y culturales*, 17(34), 441-454.
- Kishimoto, J. (2018). La obra poética de César Vallejo y la crítica de su tiempo (1911-1923). *Archivo Vallejo*, 1(1), 115-134.
- Kohan, M. (2021). *La vanguardia permanente*. Paidós.
- Lauer, M. (2008). Poesía vanguardista peruana. 1916-1930. En Hubert Pöppel y Miguel Gomes (Eds.), *Bibliografía y antología de*

- las vanguardias literarias. Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú, Venezuela* (pp. 265-287). Vervuert.
- Libos, Ch. (2016). César Vallejo y los bordes espeluznantes. En César Vallejo, *Ruido de pasos de un gran criminal. Cuentos y pensamientos de César Vallejo* (pp. 5-28). Ediciones del Caxicondor.
- Louis, A. (2013). Notas de una posible articulación epistemológica de los estudios literarios con las ciencias humanas y sociales. *Exlibris*, (2), 210-220. <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/383/252>
- Louis, A. (2014). Las revistas literarias como objeto de estudio. En Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka (Eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica* (pp. 31-57). Shaker Verlag.
- Manzoni, C. (2008). *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la Vanguardia en América Latina*. Corregidor.
- Mariátegui, J. C. (1926). Arte, revolución y decadencia. *Amauta*, (3), 3-4.
- Mariátegui, J. C. (1970). *El artista y su época*. Editorial Amauta.
- Mariátegui, J. C. (1972). *Ideología y Política*. Editorial Amauta.
- Mariátegui, J. C. (1984). *Correspondencia, Tomo I*. Editorial Amauta.
- Melis, A. (1999). *Leyendo Mariátegui*. Editorial Amauta.
- Müller-Bergh, K. y Mendosa, G. (2005). *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo IV, Sudamérica, Área Andina Centro: Ecuador, Perú y Bolivia*. Iberoamericana.
- Orrego, A. (1926). El personaje y el conflicto dramático en el teatro, la novela y el cuento. *Amauta*, (1), 9-10.
- Ortega, J. (1969). Para una mejor lectura de Vallejo. *Iberoamericana*, 35(68), 371-376. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2350/2543>
- Pizarro, A. (1981). Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina. *Revista Araucaria*, (13), 81-96.
- Rama, Á. (2017). *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- Santivañez, R. (1998). La poesía peruana de Vanguardia. *En Simposio Internacional Amauta y su época* (pp. 361-370). Minerva.
- Schwartz, J. (2006). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Fondo de Cultura Económica.
- Tarcus, H. (2020). *Las revistas culturales Latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*. Tren en movimiento.
- Vallejo, C. (1926a). Me estoy riendo. *Amauta*, (3), 4.
- Vallejo, C. (1926b). Poesía nueva. *Amauta*, (3), 17.
- Vallejo, C. (1926c). Se prohíbe hablar al piloto. *Amauta*, (4), 18.
- Vallejo, C. (1927). Sabiduría. *Amauta*, (8). 17-18.
- Vallejo, C. (1930). Autopsia del superrealismo. *Amauta*, (30), 44-47.
- Vallejo, C. (2014). *Camino hacia una tierra socialista. Escritos de viaje*. Fondo de Cultura Económica.
- Zamorano, C. (Ed.) (2018). *Escrituras en tránsito. Revistas y redes culturales en América Latina*. Cuarto Propio.