

**LA EXPERIENCIA LÚDICA DE LA VANGUARDIA EN DOS  
PROSAS DE ADALBERTO VARALLANOS**

**THE PLAYFUL EXPERIENCE OF THE AVANT-GARDE IN TWO  
PROSE WORKS BY ADALBERTO VARALLANOS**

**A EXPERIÊNCIA LÚDICA DA VANGUARDA EM DUAS PROSAS  
DE ADALBERTO VARALLANOS**

**Shirley Janette Castañeda Tantaleán\***

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
shirley.castaneda@unmsm.edu.pe  
ORCID: 0000-0003-4628-5980

Recibido: 03/06/2024

Aceptado: 20/06/24

---

\* Licenciada en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y egresada de la maestría en Lengua y Literatura por la misma casa de estudios. Se desempeña como docente en instituciones privadas. Su campo de investigación es el discurso de la vanguardia peruana.

## Resumen

El presente trabajo se propone determinar lo lúdico como un aspecto relevante en la prosa de vanguardia del escritor peruano Adalberto Varallanos. Para ello, se definen las categorías de lo lúdico y la prosa, mediante los planteamientos teóricos de Gadamer, Huizinga, Bürger, Foster y Millares. Desde un análisis hermenéutico, se estudia “Nacimiento, vida e itinerario del Hombre Veloz (semi-cuento)” y “Croquis de playa” para postular que la prosa de Varallanos presenta un carácter lúdico en el aspecto formal y temático: Esto crea una prosa híbrida y experimental que rebasa la noción de los géneros; propone un juego intertextual con otros discursos; y presenta un locutor que, en el tratamiento del tema, asume una actitud irónica y jovial. Además, son textos que requieren, mediante el énfasis de la función apelativa, la constante labor imaginativa y, por ende, cocreativa del lector en la recepción de la obra de arte.

**Palabras clave:** experiencia lúdica, prosa de vanguardia, Adalberto Varallanos, híbrido, vanguardia peruana.

## Abstract

The present work aims to determine the ludic as a relevant aspect in the avant-garde prose of the Peruvian writer Adalberto Varallanos. To do this, the categories of play and prose are defined, through the theoretical approaches of Gadamer, Huizinga, Bürger, Foster and Millares. From a hermeneutic analysis, “Birth, life and itinerary of the Fast Man (semi-story)” and “Beach sketch” are studied to postulate that Varallanos' prose presents a playful character in the formal and thematic aspect: This creates a prose hybrid and experimental that goes beyond the notion of genres; proposes an intertextual game with other discourses; and presents an announcer who, in dealing with the subject, assumes an ironic and jovial attitude. Furthermore, they are texts that require, through the emphasis on the appellative function, the constant imaginative and, therefore, co-creative work of the reader in the reception of the work of art.

**Keywords:** playful experience, avant-garde prose, Adalberto Varallanos, hybrid, Peruvian avant-garde.

## Resumo

O presente trabalho visa determinar o lúdico como aspecto relevante na prosa de vanguarda do escritor peruano Adalberto Varallanos. Para isso, são definidas as categorias de jogo e prosa, por meio das abordagens teóricas de Gadamer, Huizinga, Bürger, Foster e Millares. A partir de uma análise hermenéutica, estudam-se “Nascimento, vida e itinerário

do Fast Man (semi-conto)” e “Esboço de praia” para postular que a prosa de Varallanos apresenta um caráter lúdico no aspecto formal e temático: isso cria uma prosa híbrida e experimental que vai além da noção de gêneros; propõe um jogo intertextual com outros discursos; e apresenta um locutor que, ao tratar do assunto, assume uma atitude irônica e jovial. Além disso, são textos que exigem, pela ênfase na função apelativa, o constante trabalho imaginativo e, portanto, cocriativo do leitor na recepção da obra de arte.

**Palavras-chave:** experiência lúdica, prosa de vanguarda, Adalberto Varallanos, híbrido, vanguarda peruana.

## Introducción

El arte nuevo, como fue llamada la vanguardia a inicios del siglo XX, ha sido abordado desde diferentes perspectivas críticas. En la literatura peruana, José Carlos Mariátegui (1992) lo observó bajo el prisma del proyecto nacional como una oportunidad para distanciarnos de la tradición española y, tras sentir los aires cosmopolitas de la vanguardia, construir un espíritu autónomo desde la literatura. Por ello, el escritor, en su séptimo y último ensayo, sostiene que:

En la historia de nuestra literatura, la Colonia termina ahora. El Perú, hasta esta generación, no se había aún independizado de la Metrópoli. Algunos escritores habían sembrado ya los gérmenes de otras influencias [...] pero todavía duraba lo fundamental del colonialismo [...] Hoy la ruptura es sustancial. (p. 295)

En este proceso, el Amauta aspira a que el arte nuevo nos permita lograr una literatura auténticamente nacional. Este planteamiento de índole política y social sentó una fuerte premisa en el análisis del proceso literario peruano, lo que generó la clasificación de una vanguardia cosmopolita y nativa, diferenciada por los tópicos o temas de los textos<sup>1</sup>. Estudios contemporáneos se han apartado de la estela de Mariátegui para proponer una lectura más amplia del fenómeno vanguardista

en la literatura peruana al reconocer otros aspectos<sup>2</sup> que permiten una mejor comprensión de su estética.

Uno de estas facetas, poco abordadas, es el carácter lúdico de la obra literaria de vanguardia. Indagar sobre ello implica comprender uno de sus derroteros del movimiento vanguardista que, en su afán de renovar el arte utilizó novedosas formas discursiva que interpelaban y demandaban el rol activo del lector en una experiencia estética donde confluían el acto creación o producción y el acto de recepción o interpretación en el mismo nivel.

El uso de procedimientos lúdicos en la vanguardia peruana se advierte en la obra de autores reconocidos del periodo, como César Vallejo, Martín Adán, Xavier Abril, Alberto Hidalgo y Carlos Oquendo de Amat. No obstante, este catálogo resulta parcial si no se incluye al escritor huanuqueño Adalberto Varallanos (1903-1929), cuya obra se inscribe en el programa estético de este movimiento.

Por lo que este estudio se propone enmendar esta omisión y plantea responder ¿qué implicancias presenta la experiencia lúdica de la vanguardia en la prosa de Adalberto Varallanos?, ¿qué elementos constituyen lo lúdico en su prosa? ¿qué finalidad tiene lo lúdico en su prosa? El corpus de análisis selecciona dos prosas del autor: “Nacimiento, vida e itinerario del Hombre Veloz” y “Croquis de la playa” (Varallanos, 1968, pp. 82 y 165) para rastrear en ellas rasgos lúdicos en los procedimientos discursivos formales y en los tópicos; para determinar el propósito de lo lúdico en lo representado en el texto; para indagar cómo el aspecto lúdico de la obra configura una determinada experiencia estética, en los ámbitos de la producción y de la lectura, y para esbozar un marco de lectura en el que el lector se hace copartícipe de la experiencia artística.

Se desarrolla la hipótesis que la prosa de Varallanos asume el carácter lúdico de la estética vanguardista. En primera instancia, por el uso ambiguo del paratexto de los

títulos de las prosas, las cuales juegan con la delimitación de los géneros y anuncian una prosa de rasgos líricos y narrativos. Se construye, así, un texto híbrido que no se ajusta a los parámetros de los géneros clásicos. Además, la intertextualidad con discursos como el cinematográfico, pictórico, publicitario musical, etc., amplía su campo semántico de interpretación.

En segundo lugar, por la incorporación de elementos formales que juegan con el espacio textual. Asimismo, en las prosas se advierte un locutor irónico, vivaz y divertido como sujeto de la enunciación y del enunciado. Esta factura lúdica de los textos demanda un lector activo que se involucra en la experiencia estética como intérprete, pero también, como cocreador del sentido de la obra de arte. Al tentar los límites del arte literario, las prosas de Varallanos cumplen un postulado capital de la vanguardia: construir una obra consciente de la naturaleza del arte mismo.

Sobre la obra de Varallanos, existen investigaciones que revisan aspectos temáticos de sus narraciones o cuentos y aspectos formales como la influencia del cine en sus textos. Bances (2000) estudia tres cuentos de Varallanos y concluye que el sujeto representado en ellos se construye a partir de la fragmentación del discurso, pero descarta la visión utópica del vanguardismo que busca la individualidad y una autorrealización. Sostiene que su narrativa carece de la afirmación nacionalista que postula Mariátegui, aunque reconoce un carácter futurista en su temática y menciona algunas prosas, entre ellas este corpus de análisis.

Cuya (2021) y Mori (2021) analizan el uso de referentes cinematográficos en dos relatos “Crimen celestial” y “En Chaulán no hay sagrado (film indio)”, respectivamente. La estructura de los relatos adquiere la forma del montaje propia del cine. Cuya afilia al autor al indigenismo vanguardista. Afirma que el autor busca representar la realidad del Ande y la problemática del bandolerismo a través de un lenguaje moderno. Aunque resulte contradictorio la técnica del montaje serviría para ensamblar

dos visiones o mundos yuxtapuestos: el de los blancos y de los indios. Al final el cholo se erige como prototipo del mestizaje (p. 198). Mori, estudia, desde la teoría bajtiniana, las relaciones dialógicas de sentido con el cine que ayuda a redefinir la mimesis literaria para entender la situación sociocultural de la región andina. Varallanos, mediante nuevos procedimientos expresivos, elabora una “escritura filmica” que evidencia una posición crítica sobre el bandolerismo de Chaulan como un síntoma de malestar social (p. 159).

Las prosas que analizamos no presentan una recepción crítica específica, pues la obra de Varallanos fue publicada en vida de manera dispersa en diversas revistas de la época. Sin embargo, se pueden marcar tres hitos en la recepción de su obra:

Primero, la publicación de “Prosa con dolor y a un lado” en 1928 generó escándalo y fue calificada como un escrito “al margen de la lógica y la razón” (Varallanos, 1968, p. 12). Segundo, tras la publicación póstuma de *La muerte a los 21 años y otros cuentos y Receptáculo de términos* en 1939, la crítica, precedida por Basadre, le reconoce talento para el relato y considera a “La muerte de los 21 años” como mejor cuento (Varallanos, 1968, p. 301). Tercero, el libro *Permanencia* (1968), publicado por su hermano José Varallanos, recopila los textos dispersos del autor y menciones a su obra en textos historiográficos o críticos. Por ejemplo, Luis Alberto Sánchez (1965) refiere que “su prosa era desconcertada y desconcertante” (p. 1837) y lo afilia al surrealismo, al igual que otros intelectuales<sup>3</sup>. Tras la publicación de *Permanencia*, diversos autores adscriben su obra en la vanguardia peruana de los años veinte.

Por ello este estudio explora la obra de un autor que resulta relevante para el conocimiento de la estética de la vanguardia peruana, una de las líneas de investigación de la disciplina literaria. Por tanto, es necesario el reconocimiento de su obra en el canon de autores nacionales. Para abordar este estudio, primero se indagará sobre las categorías de lo lúdico en la obra de arte de vanguardia y el tipo de prosa que propone dicha

estética. Las definiciones bases teóricas guiarán el análisis del corpus desde la hermenéutica.

### **La vanguardia, más allá del gesto transgresor: nuevas formas de representación**

Los movimientos de vanguardia discuten el rol de la institución del arte que, según Bürger (1997), al intentar subsanar la autonomía que la sociedad burguesa moderna le ha dado al campo artístico, le resta su función social dinámica y transformadora. De modo que la pretensión de las vanguardias sería reintegrar el arte a la praxis vital a través de un ejercicio de autocritica de la institución del arte expresada en la ruptura total con la tradición, el cuestionamiento del sistema de representación y el rechazo a un determinado procedimiento artístico. Sin embargo, este efecto rupturista, para el crítico alemán, no podría resultar subversivo si se repite en otras épocas, pues la institución del arte es definida como el aparato de producción y distribución del arte y de “las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras” (p. 62).

Por su parte, Hal Foster (2001) discrepa toda vez que el proyecto vanguardista es comprendido y realizado por la neovanguardia mediante una “acción diferida” en el tiempo. Por ello, diferencia su aspecto contextual de su aspecto performativo; así, el primero es ejemplificado con las provocaciones dadaístas a la sociedad de la época, mientras que el segundo, con los ataques al arte en “relación con sus lenguajes, instituciones y estructuras de significación, expectación y recepción” (p. 18). Por ende, la práctica vanguardista sería contradictoria y móvil, y su obra sostendría una tensión entre el arte y la vida, debido a que examina “marcos y formatos de la experiencia estética de un determinado tiempo y lugar” (p. 18).

Admitir la labor crítica de la vanguardia nos permite no solo incorporar el gesto transgresor, sino abrir los límites de la

experiencia artística disolviendo los esquemas de los géneros, al presentar nuevos sistemas de representación y proponer nuevos procedimientos artísticos. Ello también incide en la relación del productor y del receptor de la obra, quienes se vuelven partícipes —casi al mismo nivel— de la experiencia estética habida cuenta de una coparticipación creativa. En efecto, la experiencia estética vanguardista incorpora a la sociedad mediante la importancia de la figura del lector.

De los cimientos teóricos de Bürger (1997), rescatamos los rasgos y categorías de la estética vanguardista, a saber: el empleo de los medios de producción artísticos que gracias a una intertextualidad estructural integra técnicas de diferentes disciplinas artísticas como el cine; la obra de arte inorgánica, presentada como artefacto artístico que propone un nuevo tipo de unidad de sentido de la obra; y las categorías de la autocrítica, lo nuevo, el azar, la alegoría, el montaje y el *shock* (o efecto de extrañamiento en el lector). Advertimos, además, como aspecto indispensable de esta estética, un carácter lúdico, el cual se evidencia en los distintos géneros (en poesía como en narrativa), pero que adquiere un especial énfasis en la prosa.

## **La experiencia lúdica de la vanguardia**

Lo lúdico como categoría estética ha sido estudiada por Gadamer (1977), quien reconoce la naturaleza de la obra de arte como un espacio de juego en el que se involucran el autor como productor y el lector como receptor, es decir, ambos como cojugadores inmersos en el universo ficcional de la obra y con roles de igual trascendencia, pues para dar sentido a la obra no basta la propuesta del creador, sino la interpretación del receptor.

Esta suspensión espaciotemporal de la realidad en el arte lo observa también Huizinga (2000), antropólogo que define lo lúdico como una actividad esencialmente humana que configura la cultura. Caracteriza al juego como una acción que se desarrolla en un espacio y tiempo distinto al cotidiano, que se

rige por sus propias reglas y es libremente aceptado por sus participantes. Además, lo lúdico, esta fuera del ámbito de la utilidad o necesidad, no obedece a las dicotomías de lo sensato y verdadero y genera en el sujeto un estado de ánimo elevado, de entusiasmo y alegría. En el campo de lo estético, asocia lo lúdico a elementos como el movimiento, el ritmo y la armonía.

El arte vanguardista destaca y repotencia lo lúdico en un nivel formal, porque plantea una lógica de juego que postula un orden mediante una serie de reglas en un espacio y en un tiempo delimitado para su realización que involucra a los participantes (léase productores y receptores). A nivel discursivo o microtextual de la obra de vanguardia, se construyen este orden mediante elementos como el ambiguo paratexto del título, la hibridez de la prosa, la metáfora inusual y los procedimientos discursivos que alteran la tipografía y rompen con la linealidad del espacio textual. Desde una visión macrotextual, lo lúdico apela a la participación del lector que encuentra la obra inorgánica vanguardista en una aparente desestructuración en su unidad, vale decir, un no-orden; no obstante, su interpretación logra darle una unidad de sentido diferente al que estaría pre-determinado en una obra orgánica.

El paratexto, en la función de título de un texto vanguardista, instala el umbral que advierte de su carácter experimental y enuncia la hibridez o mezcla de los géneros que pretende el texto; la metáfora, figura constante en la literatura de la vanguardia, construye una representación singular del tema e instaura un sentido visual del texto que, en ocasiones, se refuerza con otros procedimientos: el uso especial de la tipografía o la distribución de las palabras (en consonancia con el tema) en el espacio del texto.

## **La prosa de la vanguardia**

En Hispanoamérica, la prosa vanguardista despertó poco interés en la crítica y en los historiadores, más atentos a la

tradición romántica que enarbolaba los ideales de emancipación. Según Millares (2013), estas “prosas experimentales” resultaban un objeto de culto o un interés exótico y las calificaban de “escapistas”, ajenas a un “realismo social” (p. 23).

No obstante, estas adquirieron una variedad de formas (aforismo, fragmento, poema en prosa, prosa poética, greguería, microrrelato, etc.) y se puede distinguir en ellas características comunes como la experimentación, la mezcla, la hibridación y la brevedad, así como una inclinación por el sentido fantástico, irreal, inconsciente y lúdico de los temas, alejados del referente realista. En ese sentido, la estructura fragmentaria de dichas prosas debe mucho a la impronta de la pintura cubista con sus planos discontinuos que anulan la noción de tiempo y al cine con su articulación de distintos planos y efectos de montaje (Millares, 2013).

En la prosa vanguardista, el sustrato lúdico adquiere diversas connotaciones, por lo que es necesario precisar su concepto. Esta forma de composición se caracteriza por la fragmentación, la brevedad y el sentido de autosuficiencia o unidad por sí solo del fragmento. Tales rasgos formales producen (i) una intensidad metafórica o conceptual; (ii) un cambio del criterio temporal del texto para adoptar un criterio vertical o inmóvil, lo que incita la exploración del pensamiento, la irrealidad y el subconsciente; (iii) una hibridez de rasgos líricos y narrativos que las hace inclasificables; y (iv) un carácter experimental, lúdico, humorístico y paródico que explora la conciencia. Además, muchas veces tienden a lo metaliterario y al uso intertextual de técnicas cinematográficas.

Consideramos que la prosa híbrida, que combina rasgos literarios y narrativos, es un elemento que se suma al orden lúdico de la obra de vanguardia e instaura un modo de interpretación bajo sus propias reglas. Además, estas composiciones suelen usar el humor representado en los tópicos, en los personajes o en el tono del discurso que exhibe una actitud despreocupada y jovial propia del juego.

Estos rasgos los hemos podido observar en los textos de Varallanos compilados en el libro *Permanencia* (1968), según la siguiente estructura: una introducción, un prólogo y las secciones (“Cuentos”, “Poemas en prosa”, “Crítica”, “Prosas líricas”, “motivos locales”, “bibliografía” y “biografía genealógica”, y algunos documentos de apéndice). Para este artículo, interesan los textos “Nacimiento, vida e itinerario del Hombre Veloz (semi-cuento)” (1926), incluido en la sección “Cuentos” (en la cual se recopilan seis cuentos); y “Croquis de la playa” (1928), de la sección “Otras prosas líricas” en la que se incluyen dieciocho prosas. Si bien los textos pertenecen a diferentes secciones del libro, los subsumimos en el sentido general de la categoría “prosa” de la vanguardia, al combinar elementos narrativos y líricos. Así, esta hibridez y otros rasgos a analizarse reflejan una propuesta lúdica.

Para el análisis de los textos se utilizará algunos puntos del modelo hermenéutico de Carlos García-Bedoya (2019), ya que se trata de un esquema que compendia y recopila de manera didáctica los aportes del diseño hermenéutico-fenomenológico de Paul Ricœur, quien integra diversas corrientes teórico-metodológicas. Entre ellas, la retórica, disciplina en la cual nos apoyamos para el análisis figurativo del corpus.

### **Análisis de “Nacimiento, vida e itinerario del Hombre Veloz (semi-cuento)”**

Entre 1926 y 1927, Varallanos escribió y publicó algunas composiciones que llamó semicuentos; entre ellas, “Nacimiento, vida e itinerario del Hombre Veloz”, “El cuarto de aire”, etc. En el texto “Un silencio, un auto y usted”, agregó el subtítulo “semi-cuento-poema-con intermedios” como una marca de clasificación de género.

El texto de análisis presenta un provocador paratexto en el título y subtítulo: “Nacimiento, vida e itinerario del Hombre Veloz” sugiere el uso de una forma narrativa para contar la

vida de un hombre; y el subtítulo escrito entre paréntesis, “semi-cuento”, continúa con la función informativa del paratexto al dar aviso o advertencia de su afiliación a un género. En tanto elemento de naturaleza metatextual, el paratexto, explica o intenta clasificar el texto; sin embargo, el prefijo “semi”, que significa medio o casi, descarta una plena identificación con el género narrativo sin eliminar la posibilidad del género.

En ese orden, desde el paratexto se instala el sentido lúdico que juega con la expectativa del lector y le plantea una inmersión en la lectura con parámetros diferentes a los tradicionales. En este punto, el lector sufre el extrañamiento ante lo contradictorio del título y ello lo conduce a interrogarse sobre ¿cómo sería un semicuento?, ¿qué elementos faltan para redondearse como tal?

De acuerdo con Gadamer (1977), el ejercicio hermenéutico que implica toda lectura subordina a la estética porque la comprensión “forma y concluye el sentido de todo enunciado” artístico o de otra índole (p. 217). Este punto de vista desplaza la labor de productor de sentido del artista hacia el receptor o lector del texto y los ubica en una misma jerarquía, como sujetos a las reglas del juego literario propuestas por el primero y acabadas por el segundo en su lectura.

Sin duda, la prosa de análisis convoca a la imaginación del lector a fin de que este realice un acto creativo desde la tarea de encontrarle un sentido al paratexto y concebir la naturaleza del texto que se le anuncia mediante este.

### **Estrato superficial**

En el plano de la expresión, advertimos el uso de la prosa poética con las características propias de este tipo de composición vanguardista que ostenta su condición de texto híbrido. En el nivel gráfico, se aprecia el uso de tipografías en mayúsculas, rasgo que proviene de la estética futurista para expresar dinamismo y movimiento, y que se le asocia a lo lúdico.

Las tipografías en altas sirven para resaltar una idea o un aspecto particular del relato, pero también representan el campo temático que se desarrolla: la velocidad. Esto se observa en los siguientes fragmentos extraídos del texto:

SERÁ nacido en viaje rápido —el automóvil marcaría 120 H.P.— sobre el volante. La canción que alegrará su cuna será la del motor. Las estaciones serán los únicos sitios donde se le podrá encontrar cuando niño, cuando joven y cuando viejo. Para él todas las fronteras no existirán. Gran señor del viento. Para él se habrán hecho todas las esquinas. Los caminos, necesaria y fatalmente, se habrán hecho para él (...)

Maestro velocipista, perforador espacial, velivolante sujeto. Pulsador de horizontes. ¿Qué violín más pequeño que el horizonte?

Siempre es una suposición, una idealidad; pero para él, solo para él, una realidad. PARA MI EL HORIZONTE NO EXISTE. (...)

Verdadero recolector de sonrisas, sabrá distribuirlas con gran economía. Las mujeres se colgarán de sus brazos, se suspenderán de su cuello. Le obsequiarán pastillas de placer y alegría. Más él las dejará por PELIGROSAS. (...)

Su pensamiento tendrá forma de velocidad, tamaño del espacio. No se le verá preocupado de traer noticias metafísicas del tiempo, por cuanto lo habrá poseído siempre. Si le preguntan: —Usted lleva una vida muy agitada. ¿Usted debe sentirse cansado? ¿Quién como usted que está en todas partes? Responderá con una inclinación de cabeza, asegurando su perpendicularidad.

Fumador de los vientos del norte, del sur, del este y del oeste, sus cigarrillos serán marca APURO. (...)

Un haz de cuerdas eléctricas, tensas, será el escudo de este hombre que ha de ser el único convencido de que el MUNDO ES REDONDO. (Varallanos, 1968, pp. 82 - 83)

Las construcciones resaltadas son “SERÁ”, “PARA MÍ EL HORIZONTE NO EXISTE”, “PELIGROSAS”, “APURO” y “MUNDO ES REDONDO”, funcionan como anclas de sentido al destacar el énfasis de su significado e interrumpir homogénea tipografía en bajas de los enunciados. Por ejemplo, “SERÁ”, como verbo en tiempo futuro, postula el carácter temporal de la historia, pues el narrador o voz poética apela al tiempo futuro para contar la historia del Hombre Veloz. Respecto a la frase “PARA MÍ EL HORIZONTE NO EXISTE”, esta revela la voz del narrador que habla desde un presente, pero no identificándose con el Hombre Veloz, cuya existencia se plantea, en tiempo futuro, como un proyecto o aspiración. Al contrario de este, el narrador es la realización de este sujeto esbozado; en otros términos, se trata de un sujeto instalado en la modernidad que la asume naturalmente en su vertiginoso itinerario sin límites u horizontes.

Las palabras “PELIGROSAS” y “APURO”, por su parte, se presentan como enunciados de carácter publicitario, tales como anuncios o advertencias en el contexto de lo que se cuenta. La misma función en referencia al hombre veloz desempeña la frase separada del resto del texto que dice lo siguiente:

Lo anunciarán los periódicos con sonrisas que se adivinan a través de los avisos comerciales, su llegada, su salida.

“El que siempre llega,  
el que siempre sale”.

Su pensamiento tendrá forma de velocidad, tamaño del espacio. (Varallanos, 1968, p. 83)

La oración el “MUNDO ES REDONDO” cierra el relato y evoca, a modo de anuncio, el descubrimiento de un sujeto que, en su hacer, denota este saber; la escritura en mayúsculas acentúa el significado que refiere a lo grande del mundo y a la redondez de la tierra.

En cuanto al uso de figuras retóricas o recursos estilísticos, observamos la incidencia de los tropos en el nivel semántico del

texto vanguardista; para ello, nos resultan útiles para el análisis estilístico las teorías de retóricos contemporáneos como Kenneth Burke (1969) y Stefano Arduini (2000).

De la clasificación de Burke (1969), quien distingue cuatro tropos maestros —la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía—, encontramos que la metáfora y la ironía son los macroparadigmas en los que se realiza el texto vanguardista. Por otro lado, Arduini (2000) propone la noción de campo figurativo como un espacio conceptual que expresa una manera de concebir el cosmos mediante figuras, las cuales “son los medios con los que ordenamos el mundo y lo podemos relatar, con los que nosotros mismos nos construimos y nos relatamos” (p. 145).

Esta clasificación resulta adecuada para el presente estudio, puesto que la vanguardia tiende a cuestionar la naturaleza misma de la obra de arte y a proponer una concepción del mundo mediante el macroparadigma metafórico y el uso de figuras como la antítesis para proponer la subversión de una realidad o estado de cosa.

El teórico italiano, en cambio, distingue seis campos figurativos: la metáfora (abarca el símbolo, el símil, la alegoría, la personificación, etc.), la metonimia (contempla los procesos figurativos que trabajan mediante la relación causa-efecto, autor-obra, entre otros), la sinécdoque (constituida por relaciones sustitutivas como parte por todo, género por especie, etc.), la antítesis (incluye la paradoja, la negación, la ironía, la inversión y el hipérbaton), la elipsis o reticencia (admite el silencio, la perífrasis, el eufemismo, etc.) y la repetición (conformada por el clímax, la anáfora, la epífora, el polisíndeton y demás). Se observa, entonces, que un macroparadigma funciona articulando un conjunto de figuras o microparadigmas.

El aspecto lírico del texto de análisis adopta el macroparadigma de la metáfora. Recordemos que dicho tropo plantea una relación de semejanza entre dos objetos, esto es, existe un referente que se vincula con el objeto aludido, aunque tal relación

a veces sea distante o no se advierta fácilmente; sin embargo, puede configurar una nueva realidad en la medida que aporta una especial carga semántica en lo enunciado. Esto demanda la labor interpretativa del lector, lo que implica que devenga más activo y se le otorgue un rol creativo en la recepción de la obra, pues, tal como sostiene Spang (2005), los tropos “ofrecen al receptor más posibilidades de colaboración, de con-creación” (p. 254) e inducen al receptor a adaptarse a la semántica y a la sintaxis propuesta por estos recursos.

Por tal motivo, el uso constante de la metáfora crea un marco de lectura para que el receptor advierta las reglas del juego de la obra de vanguardia y participe en la construcción de su sentido. Así, en el texto, el lector se ve inmerso en la idea que plantea el “semicuento” al pretender contar la vida de un hombre veloz. El análisis del aspecto lírico del texto estudia una selección de tropos y figuras.

### **A. Campo figurativo de la metáfora**

El título plantea la primera metáfora del texto, un sujeto denominado “Hombre Veloz”, a quien consideramos una representación del sujeto de la modernidad inmerso en un contexto de cambio. En ese orden, su nacimiento será peculiar y se plantea de este modo: “SERA nacido en viaje rápido —el automóvil marcaría 120 H.P— sobre el volante. La canción que alegrará su cuna será la del motor” (Varallanos, 1968, p. 82)

La metáfora “viaje rápido” sirve para expresar el dinamismo del sujeto que se reflejará también en sus manifestaciones vitales: su vida, su itinerario o su devenir que está impulsado por el constante movimiento que caracteriza al progreso. No obstante, el empleo del tiempo en futuro del relato plantea su existencia como un proyecto, pero cuya existencia contempla una realización posterior.

Por otro lado, el sujeto moderno en la figura del hombre veloz es configurado profusamente por metáforas, epítetos y pe-

rifrasis que presentan sus características como “Gran señor del viento”, “Pulsador de horizontes”, “Expresador dinámico”, “Raidista supremo”, “Verdadero recolector de sonrisas”, “El que siempre llega, / el que siempre sale”, “Fumador de los vientos del norte, del sur, del este y del oeste”, “su pensamiento tendrá forma de velocidad, tamaño de espacio”, “Ciudadano de todas las ciudades” o el de ser “Domador de los aires —por ser aviador—”. Cada metáfora refuerza y halaga las características de un ser dinámico, sin patria, despreocupado, viajero y abocado a la acción. Es más, cuando se propone leer, sus textos son “Poemas Velocípedos” o “Los Continentes”, lo cual es un guiño irónico en el texto.

En la vanguardia, es recurrente el uso de metáforas que aluden al espacio que ocupa el sujeto de la modernidad o en el que se desplaza. Leamos:

Las estaciones serán los únicos sitios donde se le podrá encontrar cuando niño, cuando joven y cuando viejo. Para él todas las fronteras no existirán. Gran señor del viento. Para él se habrán hecho todas las esquinas. Los caminos necesaria y fatalmente se habrán hecho para él. (Varallanos, 1968, p.83)

En el fragmento anterior, las estaciones, las esquinas, los caminos y las curvas se presentan como lugares ocasionales de partida y de llegada de un sujeto que no tiene un punto fijo, es decir, de un sujeto errante. Ello se precisa mejor en el texto con la siguiente metáfora: “Todas las esquinas serán ángulos, todas las ciudades estaciones”. Precisamente, las esquinas le permiten a dicho personaje un mayor dominio y perspectiva del espacio, y las estaciones abren la posibilidad de nuevos espacios o lugares por conocer y habitar. Según el investigador en arquitectura José Manuel Prieto (2012), quien estudia la noción de la ciudad moderna del Estridentismo mexicano, las “esquinas y ángulos simbolizan la faceta agresiva y dura de la urbe

moderna” (s/p), y son una referencia de la estética cubista que remarcan la violencia de la ciudad.

En efecto, la ciudad que es un tópico o motivo en la poética surrealista será el espacio ideal para el sujeto moderno de Varrallanos. El hombre veloz de su semicuento es un “ciudadano de todas las ciudades, viajero en ejercicio, cosmopolita devoto, persona del mundo entero” (1968, p. 83). El hombre moderno es un ciudadano del mundo y un cosmopolita, y la ciudad está a su servicio, tal como se aprecia en estas personificaciones: “Lo anunciarán los periódicos con sonrisas que se adivinan a través de los avisos comerciales, su llegada, su salida” (p. 83), “merecerá que las torres inalámbricas pasen mensajes espontáneos saludándole a la distancia...” (p. 83). E incluso representa una ciudad que protege a este sujeto: “Un haz de cuerdas eléctricas, tensas, será el escudo de este hombre” (p. 83).

## **B. Campo figurativo de la antítesis**

Este campo plantea la idea de oposición toda vez que contrapone otra dirección al sentido convencional del enunciado, hecho que amplía la gama de significados. Por su parte, Arduini (2000) advierte el potencial creativo y subversivo de este campo al afirmar que “crea una tensión creativa que rompe certezas definidas e ilumina las cosas con un sentido no reconocible inmediatamente” (p. 120).

En el texto, además, observamos el desarrollo de un pensamiento antitético que recurre especialmente a la ironía. El paratexto mismo presenta un “semicuento” del que emerge la noción irónica de una narración que presenta un título de índole narrativo, pero que no es cuento ni tampoco adquiere la estructura absoluta de un poema o el de una prosa poética. Por otro lado, algunos enunciados grafican oposiciones explícitas o subyacentes: “Maestro velocipista, perforador espacial, velivolante sujeto. Pulsador de los horizontes. ¿Qué violín más pequeño que el horizonte? Siempre es una suposición, una idealidad;

pero para él, solo para él una realidad. PARA MI EL HORIZONTE NO EXISTE” (Varallanos, 1968, p.82).

Este fragmento muestra una oposición entre la trayectoria del Hombre Veloz que transita horizontes —comprendidos en una realidad de la que es parte y cree posible— y la voz poética (o narrador) que declara la inexistencia de los horizontes, de los límites de un mundo, pues los asume como ideas o suposiciones. Por otro parte, estos horizontes le resultan pequeños, ínfimos, tal como expresa la metáfora que los compara con el violín. Ahora bien, los siguientes enunciados ironizan a raíz de que redundan en la naturaleza de un sujeto veloz al que le interesan las expresiones culturales que refuerzan sus preferencias: “El primer libro literario que leerá ‘Poemas Velocípedos’ (p. 82) u otro libro que habrá de saborear: ‘Los Continentes’” (p. 82).

También aparecen enunciados que desarrollan una antítesis a modo de paralelismo y una ironía: “El que siempre llega, / el que siempre sale.[...] / Ciudadano de todas las ciudades, viajero en ejercicio, cosmopolita devoto, persona del mundo entero. (Ah, tú mereces un saludo insultativo)” (p. 83). El primero expone la trayectoria fugaz del sujeto moderno que está en constante mudanza; y el segundo, el cual aparece entre paréntesis, ironiza la admiración y la incomprensión que despierta este sujeto moderno en el entorno que le rodea

El enunciado final del semicuento también plantea una ironía: “este hombre que ha de ser el único convencido de que EL MUNDO ES REDONDO” (p. 83). Tal enunciado finaliza el texto con una tipografía en mayúsculas y adquiere un sentido irónico y a la vez paradójico, pues presenta al sujeto moderno representado en la figura del hombre veloz como la única persona que tiene la certeza de una verdad aceptada por todos, es decir, una verdad universal de la que solo es consciente el hombre moderno, quien es cosmopolita y acepta todos los adelantos tecnológicos para vivir mejor su realidad.

### C. Campo figurativo de la repetición

Este macroparadigma incluye figuras de influencia en el nivel fónico, léxico y morfosintáctico, aunque en el texto de vanguardia adquieren una función particular al incidir directamente en el nivel semántico. La repetición es un procedimiento que redundante en elementos o formas en un discurso para darle ritmo y dinamismo. Dicho efecto connota un sentido lúdico en el texto en cuanto se asocia el movimiento, además, dada la construcción del sentido que integra, hace actuar recíprocamente en este el nivel sintáctico y semántico.

En la prosa de Varallanos se hace uso de la figura de la enumeración que congrega dos tipos de elementos. De un lado, palabras de referencias denotativas como en: “se pasará la vida en viajes, récords, llegadas, despedidas, embarques, desembarques, salidas, paseos, aterrizajes, marchas, distracciones, etc.” (p. 82). De otro lado, mediante series de epítetos: “Ciudadano de todas las ciudades, viajero en ejercicio, cosmopolita devoto, persona del mundo entero” (p. 82). En general, hay cuatro enumeraciones en la prosa.

Consideramos que este recurso persigue un propósito, que es el de plasmar la intensidad, el dinamismo y la velocidad del personaje que se construye en la historia, a saber: un sujeto caracterizado por la rapidez. A su vez, dichas enumeraciones plantean este efecto de gradación ascendente o clímax que se resuelve en el mismo párrafo, y que no está en función de arribar a un final, sino a la efectiva representación del personaje, pues este semicuento no tiene un desenlace tradicional entendido como la resolución de un conflicto.

En suma, el texto de Varallanos presenta la incidencia de un pensamiento metafórico y antitético que se estructura con el apoyo de la figura de la enumeración correspondiente en el campo figurativo de la repetición. De acuerdo con ello, el tropo de la metáfora construye una nueva realidad, una imagen del

mundo desde un eje paradigmático toda vez que propone nuevos significantes.

La densidad semántica del texto se intensifica con las figuras de pensamiento como la antítesis, la ironía y la paradoja que establecen oposiciones. De este modo, se articulan los campos figurativos de un nivel semántico (metáfora y antítesis) y de un nivel sintáctico por medio de las enumeraciones que proyectan el efecto de significante y evocan el significado del hombre activo, acelerado, imagen del sujeto moderno.

Por último, en la prosa se cumplen dos factores de la narratividad: la transformación o cambio de una situación inicial —el nacimiento del personaje en un auto a extrema velocidad— hacia una situación final —planteado en la revelación de que es el único sujeto consciente de que el mundo es redondo—. No obstante, esta fase final no resulta ser el desenlace típico de un clímax de acuerdo con una estructura narrativa tradicional, sino que termina de configurar la personalidad del personaje al reconocerle un saber específico.

### **Estrato intermedio**

Dada la naturaleza híbrida del texto que juega con los límites del género poético y narrativo, en la forma del contenido, advertimos el registro secuencial, típico del género narrativo. Desde el paratexto “Nacimiento, vida e itinerario del Hombre Veloz” se enuncia una sucesión de hechos con respecto a un personaje denominado el Hombre Veloz. El transcurso de su vida, que se cuenta desde su nacimiento hasta el fin del relato, cubre un espacio de tiempo.

En suma, distinguimos rasgos lúdicos en la prosa “Nacimiento, vida e itinerario del Hombre Veloz (semi-cuento)”, en primera instancia, el lector se ve sumergido en la ambigüedad del género “semicuento” que plantea el paratexto. En el desarrollo de la prosa, predomina el tropo de la metáfora, que construye una nueva realidad, una imagen del mundo desde un eje pa-

radigmático proponiendo nuevos significantes; y en el campo figurativo de la antítesis hace uso de ironías o paradojas. La densidad semántica del texto se intensifica con estas figuras de pensamiento y el tropo. Además, en un nivel sintáctico, la enumeración, figura del campo de la repetición, construye el efecto de significante para evocar el significado del hombre veloz como imagen del sujeto moderno. El locutor de la prosa se muestra optimista y jovial al describir la vida del personaje, sujeto del enunciado, un hombre que transita sus días en una permanente aceleración en un mundo del que se sabe dueño y tiene la libertad y capacidad de explorarlo con ayuda de los aparatos de la tecnología (automóvil, avión). No obstante, es el espacio urbano el entorno natural de este individuo.

### **Análisis de “Croquis de la playa”**

Esta prosa desarrolla como tema una anécdota: un paseo por la playa, pero los elementos poéticos inciden en su composición. El sentido lúdico se advierte desde el principio, en el plano del significado del paratexto, que rebasa su función referencial; y, a lo largo del texto, en el uso de diferentes elementos como las tipografías en mayúsculas, el humor, la ironía, la intertextualidad con lo publicitario, etc. Por su brevedad, su fragmentación y su carácter híbrido que combina rasgos líricos y narrativos, el texto supone una prosa vanguardista. La narración despliega un amplio y lírico registro descriptivo que juega con la intertextualidad del discurso cinematográfico y publicitario. Se utiliza constantemente de la elipsis para apelar a la labor imaginativa del lector con el objetivo de demandarle un papel activo en la producción del sentido del texto.

El predominio del discurso descriptivo se apoya en imágenes líricas representadas mediante figuras o tropos. Millares (2013, p. 53) caracteriza las prosas de atmosfera, a las que llama cinegráficas, por sus elementos pictóricos y perspectivas propias del cine. En este tipo de relatos híbridos, a medio ca-

mino entre la narración y el poema, se desarrolla una contemplación reflexiva del entorno. La prosa de análisis exhibe esta forma de prosa.

### **Estrato superficial**

En este nivel de la expresión, las tipografías en mayúsculas tienen un sentido de énfasis y transmiten fluidez al texto, pues crean un contraste visual discontinuo.

El movimiento caracteriza al juego y la propuesta tipográfica de la vanguardia la pone de manifiesto en la combinación de letras de diferentes tamaños o en el uso de mayúsculas, con un sentido enfático o “con intensión pleonástica” (Murias, 2005, p. 2). Esta plasticidad aparece además en el uso de diferentes colores o en la disposición de las letras que buscan contrastes y sugieren otras propuestas de sentido que se asocian a otros tipos de discurso como el publicitario o cinematográfico.

La prosa de análisis empieza con el enunciado en mayúscula: “CALLAO...LA PUNTA” (p. 165), palabras que intentan reproducir gráficamente los letreros que anuncian el espacio donde sucederá la anécdota que desarrolla la prosa, pero también aluden intertextualmente a un modo de presentación cinematográfica, tras la cual se suceden las imágenes: “Avisan letreros comedidos. El tranvía canta en las curvas la canción de 34 grados bajo cualquier persona. Intermedio de pobreza de paisaje entre Lima y Callao” (p. 165).

También se manifiesta el sentido de énfasis en los enunciados: “Ante todo está el mar. ¡El mar! Hasta gritar ¡BASTA!” (p. 166). Se destaca la expresión del mar, entidad que es personificada y que adquiere la cualidad de la palabra. En “AH, HIJA YO VENGO POR EL SOL, dice una” (p. 166), el dicho de una persona afianza la atmósfera de esparcimiento de un día de verano en la playa, tema principal de la prosa. Por otro lado, en el análisis de uso de las figuras retórica encontramos:

## **A. Macroparadigmas de la metáfora, antítesis y repetición**

En el campo de la metáfora, se da una mayor incidencia del microparadigma de la personificación o prosopopeya. Lo observamos en los siguientes enunciados en los que se va a incluir el cotexto para una mejor interpretación:

“CALLAO...LA PUNTA. *Avisan los letreros comedidos. El tranvía canta en las curvas la canción de 34 grados*” (p. 165; énfasis nuestro). Los letreros y el tranvía personificados adoptan una actitud de júbilo. En la vanguardia, son comunes las referencias a las máquinas que en el contexto del desarrollo tecnológico se les representa con cualidades humanas exaltando las virtudes de su funcionamiento. En el caso del tranvía, el sonido resulta familiar y se integra al paisaje como una melodía y como una canción a tono con la algarabía de la ocasión.

La relación del poeta con la máquina en la vanguardia peruana ha sido vinculada a la biología, según Lauer (2003, p. 93), el poeta asume una visión exterior frente a ella como controlador del automóvil, del avión, del transatlántico, etc., o la configura como un autómeta, cuyo funcionamiento combina las características humanas con las tecnológicas. Este autómeta vive, siente y piensa, tiene las virtudes del cuerpo y la mente de una persona; pero también se degenera como tal. Así, se advierte una primera etapa, donde la potencia y la virilidad bélica de la máquina se representa en la obra de Alberto Hidalgo (1916-1917), entusiasmo que comparten Magda Portal y Alejandro Peralta. Pero esta admiración decae en un tránsito de diez años, para presentarlas cansadas, heridas y enfermas, lo que se observa en los versos de Enrique Bustamante y Ballivián, Peña Barrenechea, Víctor M. Huaco, Mario Chabes, y otros poetas hasta finales de los años veinte.

Pero estos son los años de febril quehacer artístico de Varallanos y su exaltación por las capacidades de desplazamiento de las máquinas: automóvil, avión, tranvía. El personaje de la

primera prosa de análisis domina y controla el automóvil y el avión, pues se le presenta como “Maestro velocipista”, “Raidista supremo, en todos los raid terrestres”, “Domador de los aires —por ser aviador—” (pp. 83-84). Por otro lado, en la prosa “Croquis de la playa”, el tranvía se personifica y comparte la algarabía de sus pasajeros, pues canta en su trayecto hacia la playa: “El tranvía canta en las curvas la canción de 34 grados” (p. 165) y “El tranvía canta la vuelta y seguridad de la tierra” (p. 166). El poeta conserva una relación amable y destaca la virtuosidad de la máquina.

En otro fragmento del texto, se lee: “¿Pero usted conoce de veras el mar?... *¡Ah sí, los hombres y las mujeres etcétera!, estamos en la tierra, en el mar o en el aire. Cuidado aviador se va usted a caer*” (p. 165; énfasis nuestro). Aquí identificamos la relación de dos metáforas en dos enunciados separados por el punto. El primer refiere que el ser humano ocupa los diferentes espacios, es decir, los ha dominado. Esta imagen del hombre en la modernidad contrasta paradójicamente con el siguiente enunciado que es una advertencia a un aviador para que no se caiga. La oposición de imágenes presenta una salida lúdica con la ironía que plantea.

El efecto lúdico continúa en la expresión: “Paréntesis: ¿en altamar, el buque está sobre el mar o sobre el cielo?... al medio... ¡Ay mar!”, donde se juega con la posibilidad de una percepción diferente.

En el siguiente párrafo se utiliza la figura de la personificación para aludir algunos elementos principales del paisaje que ha esbozado este croquis de un paseo por la playa, como La Punta y las casas del lugar. “*La Punta es un balneario, dicen, pero también puede dejar de serlo el día...el día que se ahogue. Las casas por orden de providencia están vestidas de domingo. Chalets, chalecitos lindos a bajo precio...*” (p. 165; énfasis nuestro). Las personificaciones del balneario y de las casas integran un paisaje donde todo se humaniza para compartir la diversión de las personas.

Se presentan la serie de acciones de los visitantes: “Nos ponemos sentimentales. Se puede, por ejemplo, llorar; por ejemplo, suspirar; por ejemplo, gemir; por ejemplo...bañarse” (p. 166) mediante el campo figurativo de la repetición dentro del microparadigma de la enumeración que da dinamismo a la prosa, pero que en la secuencia dada refiere la cotidianidad de las acciones sin resaltar ninguna.

Dicho recurso se repite en la consecución de imágenes que anota el locutor como se evidencia a continuación:

Puedo describir con palabra ajena, así: “Brazos. Piernas amputadas. Cuerpos que se reintegran. Cabezas flotantes de caucho. La sombra de los toldos. *Los ojos de las chicas que se inyectan de novelas y horizontes. Mi alegría de zapatos de goma, que me hace rebotar sobre la arena... Por ochenta centavos los fotógrafos venden los cuerpos de las bañistas. Bandadas de gaviotas que fingen el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel. Ante todo está el mar. ¡El mar!, hasta gritar ¡BASTA!...*” (p. 166; énfasis nuestro)

En este extracto, aparece la intertextualidad con el lenguaje cinematográfico compuesto por montajes que se intentan reproducir mediante una secuencia de imágenes; asimismo, el recurso de la enumeración está presente a lo largo del texto. Finalmente, el relato de un día de playa acaba con un símil y una personificación: “Da lástima dejar la playa como a una ‘amada’. / El tranvía canta la vuelta y seguridad de la tierra...” (p. 166). Así, se compara la playa con una mujer amada y el tranvía, como en el principio del texto, canta en su viaje hacia la tierra alejándose de la playa. La calidez de un escenario soleado y la sensación de alegría y bienestar que produce la playa en sus visitantes se asemeja a la sensación de felicidad de la mujer amada y de este ambiente de júbilo las maquinas como el tranvía participan.

En síntesis, gracias al macroparadigma de la metáfora, se han destacado las figuras del mar como un anciano, del sol como un alcalde y del tranvía como un sujeto que canta.

### **B. Macroparadigma de la elipsis**

Este macroparadigma comprende figuras como la reticencia, la perifrasis, el eufemismo, el asíndeton, la elipsis propiamente dicha y el zeugma. En el texto, se presenta la incidencia de dos tipos de microparadigmas: la reticencia y la elipsis propiamente dicha en enunciados que el lector debe completar. Este recurso evidencia la naturaleza de obra inconclusa que postula la vanguardia. No obstante, Gadamer lo atribuye al arte en general, pues considera que “es un error creer que la unidad de la obra significa clausura frente al que se dirige a ella y al que ella alcanza” (p.36).

La obediencia a las reglas que propone el juego del arte presenta una identidad que se busca repetir, pero que solo es completada por el receptor proponiendo una “identidad hermenéutica” a la obra. La naturaleza de obra abierta de la obra de arte resulta no solo de un objeto estético construido, dado por el artista, sino de una reconstrucción de la unidad de sentido por parte del receptor.

En la prosa de análisis, la reticencia se manifiesta mediante partes de los enunciados que se omiten porque se sobrentienden, lo que busca la participación del lector en la comprensión global del sentido de la frase u oración y en la construcción de su significado. Esta figura se representa gráficamente mediante puntos suspensivos en dos tipos de enunciados que distinguimos bajo las denominaciones de enumerativos y de expectativa. Los primeros, se plantean para completar series de palabras, y los segundos, marcan la intención del autor textual o locutor de generar suspenso por la omisión, suscitar la expectativa de lector y apelar a su imaginación para completar el significado de la expresión. En “Croquis de playa”, frecuentemente, se

presenta este tipo de enunciado tras preguntas que se realizan y que esperan respuesta en base al contexto y contexto. Presentamos algunos ejemplos:

### **Ejemplos de reticencias de enunciados enumerativos**

- “Hay que ir a ver el mar una mañana que puede ser bonita, linda o solamente...hermosa” (p. 165).
- “Las casas por orden de providencia están vestidas de domingo. Chalets, chalecitos lindos a bajo precio...” (p. 165).

Cabe agregar que este tipo de reticencias también presenta un grado de expectativa, pero advertir el término que puede completar la secuencia no reviste mayor complejidad a diferencia del siguiente tipo de reticencia y el lector reconstruirá o completará el sentido de las expresiones con los elementos de su experiencia mediante una “acción evocativa” ( Gadamer, 1991, p. 35).

### **Ejemplos de reticencias de expectativa**

- “¿Pero usted conoce de veras el mar?...” (p. 165)
- “En el mar pueden hacerse muchas cosas. Por ejemplo... ahogarse” (p. 165)
- “Paréntesis: ¿en altamar, el buque está sobre el mar o sobre el cielo?... al medio... ¡Ay mar!” (p. ¿?)
- “Él y ella, ya sabemos hay un él y una ella, y entre los dos puede haber un tercero...el sol o un niño” (p. 166)
- “El tranvía canta la vuelta y seguridad de la tierra...” (p. 166)

Los ejemplos presentados proponen razonamientos que son resueltos con un sentido inesperado, salidas con humor o irónicas. Este procedimiento produce un leve *shock* (o efecto de extrañamiento en el lector) y revela una intención lúdica del

autor textual que juega con las posibilidades de respuestas del mismo. Así, la reticencia provoca una inferencia en una dirección, pero luego gira y lo asienta en otra lógica. Es una apuesta a la imaginación del lector que luego es sorprendida.

Gadamer (1991) y Bürger (1997) coinciden en destacar el rol de receptor, pero mientras el primero da un peso equilibrado al productor y receptor de la obra como co-jugadores y constructores del juego artístico; el segundo advierte el fracaso del proyecto político de las vanguardias al develar la dirección errática del efecto shock para producir la transformación y su intervención en la praxis vital.

Al respecto, consideramos que la vanguardia desafía al lector, rebatiendo todos sus referentes artísticos para entender la obra, haciéndolo transitar de un estado de extrañamiento o shock hacia la búsqueda de sentido de una obra híbrida, fragmentaria, alegórica y lúdica. Esta tarea demanda un receptor más dinámico y creativo. El shock lo impulsa a entender y participar de los mecanismos del arte, puesto que la obra inorgánica confronta su idea tradicional de unidad de la obra y le revela nuevos principios constitutivos de ella.

De manera que el receptor supera etapas hacia la búsqueda del sentido de la obra. Primero: el shock o extrañamiento que compara, bajo los parámetros tradicionales estéticos, y diferencia la obra vanguardista; segundo: la observación de las nuevas formas artísticas; y tercero: su incorporación como agente que aporta sentido en la dinámica lúdica de funcionamiento de estas formas.

Por otro lado, también aparece la elipsis propiamente dicha mediante el uso de imágenes discontinuas a modo de planos propios del cine. Se presentan en una estructura enumerativa que agrega el movimiento al sentido lúdico. Veamos este ejemplo: “Brazos. Piernas amputadas. Cuerpos que se reintegran. Cabezas flotantes de caucho. La sombra de los toldos. Los ojos de las chicas que se inyectan de novelas y horizontes” (p. 166).

En síntesis, en el texto “Croquis de playa”, el uso de figuras retóricas predomina el macroparadigma de la metáfora con incidencia del microparadigma de la personificación o prosopopeya; el macroparadigma de la antítesis, por su parte, apela a la figura de la ironía; el campo figurativo de la repetición, a la figura de la enumeración; y el campo figurativo de la elipsis, se manifiesta en la reticencia y la elipsis propiamente dicha. Estas figuras construyen un texto altamente lúdico que juega con la expectativa del lector y que motivan su participación en la producción de sentido y en la comprensión del texto.

### **Estrato intermedio**

Este estrato desarrolla la forma del contenido de la prosa. Los rasgos narrativos evidencian una secuencia de acciones de los personajes en un tiempo y lugar. De modo que se cumplen dos factores de la narratividad: la transformación o cambio y la temporalidad. Recordemos el carácter de anécdota de la historia de este texto, que tiene como tema un día en la playa. Entonces, la transformación de una situación inicial será el trayecto de viaje hacia ese punto, lo cual pasa por la llegada al lugar y las actividades de los veraneantes, hacia una situación final: que refiere la hora de partir y alejarse de ahí. En tal sentido, no se constituye un clímax según el modelo de narrativa tradicional, sino que la narración incide en la descripción.

#### **A. Plano narrativo**

La estructura narrativa del texto se puede segmentar en tres secuencias. La primera secuencia narra el trayecto hacia la playa y la expectativa que genera en los veraneantes. Este segmento comprende desde “CALLAO... LA PUNTA. Avisan los letreros comidos (...)” (p. 165) hasta “Se puede, por ejemplo, llorar; por ejemplo, suspirar; por ejemplo, gemir; por ejemplo... bañarse” (p. 166). La segunda secuencia describe la llegada a la playa y las actividades de los bañistas y del narrador. Se registra desde

“En la playa. Es decir que hemos llegado a la playa” (p. 166) hasta “Hay que hacer algo para más tarde, respirar por otros o pensar en el viaje. Puros anhelos para un señor que va a ocupar un día de verano” (p. 166). La tercera secuencia alude brevemente a la partida de los veraneantes y al viaje de regreso. Se desarrolla desde “Da lástima dejar una playa como a una ‘amada’” (p. 166) hasta “El tranvía canta la vuelta y seguridad de la tierra...” (p. 166).

La secuencialidad del texto se da mediante una narración lineal siguiendo un orden lógico en los acontecimientos (desde el viaje hacia la playa hasta la despedida en el viaje de regreso). La temporalidad, asimismo, se refleja en el tiempo de la enunciación y del enunciado, que en este caso coincide, pues el narrador cuenta el relato de un día de verano en la que él mismo se incluye como personaje a raíz de que emplea el presente como tiempo verbal.

Los espacios de la enunciación suele ser dos lugares: el tranvía en el que se movilizan los veraneantes y la playa donde se describen diversas actividades. Por tanto, el espacio de la enunciación y del enunciado se constituye como espacio dinámico, un locus donde solo cabe la acción, el movimiento, características del juego. Este carácter lúdico se corrobora con el tono despreocupado y jovial del locutor.

En el texto “Croquis de playa”, se usa el macroparadigma de la metáfora con incidencia de la figura de la personificación o prosopopeya; el macroparadigma de la antítesis, mediante la figura de la ironía; y la enumeración del campo figurativo de la repetición. Pero, en especial, el campo figurativo de la elipsis acentúa el efecto lúdico del texto mediante la figura de la reticencia, la cual invita a un razonamiento en un sentido, pero luego gira y lo expande hacia otro sentido. Es una apuesta a la imaginación del lector que luego es sorprendida. Por otro lado, la elipsis propiamente dicha propone una intertextualidad lúdica mediante el uso de imágenes discontinuas a modo de planos cinematográficos, elaborando una dinámica

estructura enumerativa, produciendo el movimiento propio del juego. Estas figuras construyen un texto altamente lúdico que juega con la expectativa del lector y motivan su participación activa en la producción de sentido y la comprensión del texto. El locutor de la prosa se presenta optimista y esboza un paisaje jubiloso del que participa una máquina como el tranvía personificado.

## **Conclusiones**

La obra de Adalberto Varallanos es un ejemplo de la estética de la vanguardia que integra procedimientos formales y elementos temáticos bajo la premisa de construir una obra que ostenta un marcado carácter lúdico (principalmente en el nivel formal). Ello provoca una experiencia estética particular mediante la composición de una prosa híbrida y experimental que rebasa la noción de los géneros; que adquiere el juego intertextual con otros discursos como el cinematográfico, el musical, el pictórico, etc.; y que, además, presenta a un locutor que, en el tono y en el tratamiento del tema, adopta una actitud no seria, irónica y jovial. Asimismo, lo lúdico se evidencia en la constante apelación a la labor imaginativa del receptor (el lector) para completar el sentido del texto o sumergirse en su alegoría metafórica. De esta manera, la obra vanguardista de Varallanos postula un arte entendido como un juego que hace patente la participación tanto del autor como del lector en tanto productor y receptor de la obra, respectivamente, situación que instaura una relación de coparticipes y cocreadores en el texto en prosa de marcado carácter lúdico.

El análisis del corpus ha determinado que el sentido lúdico, en las prosas “Nacimiento, vida e itinerario del Hombre Veloz (semi-cuento)” y “Croquis de playa” se manifiesta en el paratexto, en lo que corresponde al título, el cual suele incluir una referencia genérica a modo de subtítulo o que juega con la ambigüedad de un texto híbrido con rasgos líricos y narrativos.

El uso de tipografías en mayúsculas adquiere un carácter enfático y, en ocasiones, evocan el anuncio publicitario. Predomina también el macroparadigma de la metáfora y las figuras del pensamiento como la antítesis o la ironía. El locutor de las prosas asume una actitud lúdica, no exenta de cuestionamientos, en el sentido irónico de algunos enunciados.

## Nota

- 1 Fernández Cozman observa una vanguardia poética indigenista y una vanguardia cosmopolita y explica que el interés de los escritores de la vanguardia indigenista es asimilar el bagaje cosmopolita de la época, mientras que el de los segundos —escritores de origen costeño— sería reconocer la tradición de las culturas amerindias. Ambos grupos tienen en común el elemento indigenista (2017, p. 4). Por otro lado, Cuya Nina (2012) observa a la ciudad y el sujeto urbano como los tópicos claves para entender el vanguardismo cosmopolita. La diferenciación de las vanguardias radicaría en los tópicos o temas que predominan en los textos; ya se trate de temas con referencias a la cultura andina o a la ciudad.
- 2 Estudios contemporáneos observan aspectos formales y lúdicos en los textos vanguardistas peruanos. César Coca (2014) identifica un “tono lúdico” e irónico en tres de los siete relatos vanguardistas que analiza. Rony Vallejos (2014) advierte el carácter híbrido del poema en prosa en la obra *Hollywood* de Xavier Abril, donde se presentan los tópicos surrealistas de la locura y lo onírico mediante una extraña adjetivación. Y Liz León (2019) reconoce experimentos lúdicos en las obras de Carlos Oquendo de Amat y Luis Hernández, quienes se autoconfiguran como poetas-niños, pues presentan una estética de la infancia en torno a la inocencia y el juego.
- 3 Esteban Pavletich advierte el surrealismo en las prosas del autor y el poeta chileno Juan Marín lo considera un representante del surrealismo en “Indoamérica” (Varallanos, 1968, pp. 29 y 303). Pablo Narral (1995) advierte la influencia del dadaísmo y del surrealismo en su obra, y Pantigoso (2010), lo considera fundador de la prosa surrealista en el Perú con “Salón” de 1926; una prosa que “mezcla de surrealismo y ultraísmo” (p. 199). Alberto Escobar, Augusto Tamayo Vargas, Emilia Romero, Estuardo Núñez y Guillermo de la Torre citan a Varallanos en revisiones panorámicas de la vanguardia peruana.

## Referencias bibliográficas

- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- Bances Gandarillas, M. (2000). *Adalberto Varallanos: un caso de narrativa de vanguardia en el Perú* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península.
- Burke, Kenneth (1969). *A Grammar of Motives*. Berkeley: University of California Press.
- Coca Vargas, C. (2014). *Siete ensayos de interpretación de la narrativa peruana de vanguardia. Propuesta comparatista a través de la lectura de siete brevísimas narraciones* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/3923>
- Cuya Nina, J. (2012). *Develaciones urbanas: una aproximación al cosmopolitismo en la narrativa de vanguardia de Alberto Hidalgo*. [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. [https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/8410/Cuya\\_nj.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/8410/Cuya_nj.pdf?sequence=3&isAllowed=y)
- Cuya, J. (2021). “Crimen celestial” de Adalberto Varallanos: un estudio del bandolerismo en los Andes desde una visión vanguardista y cinematográfica. En G. di Laura y K. Irina Ibarra (Eds.), *Descalzar los atriles. Vanguardias literarias en el Perú* (pp. 185-201). Universidad Nacional Autónoma Metropolitana/Editora Nómada. <https://doi.org/10.47377/vangal.9>
- Fernández Cozman, C. (2017). Las dos tendencias de la vanguardia poética en el Perú. *Ínsula barataria*, 20. [https://www.academia.edu/34276407/LAS\\_DOS\\_TENDENCIAS\\_DE\\_LA\\_VANGUARDIA\\_PO%3%89TICA\\_EN\\_EL\\_PER%3%9A](https://www.academia.edu/34276407/LAS_DOS_TENDENCIAS_DE_LA_VANGUARDIA_PO%3%89TICA_EN_EL_PER%3%9A)

- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Ediciones Akal.
- Gadamer, H. (1977). *Verdad y método I*. Ediciones Sigueme.
- García-Bedoya Maguiña, C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Cátedra Vallejo.
- Huizinga, J. (2000). *Homo ludens*. Alianza.
- Lauer, M. (2003). *Musa mecánica, máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. IEP ediciones.
- León Mango, L. (2019). *De la obra orgánica a la obra orgica: experimentos lúdicos del poeta-niño en la poesía de Carlos Oquendo de Amat y Luis Hernández* [Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/11346>
- Mariátegui, J. (1992 [1928]). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Amauta.
- Millares, S. (2013). *Prosas hispánicas de vanguardia*. Ediciones Cátedra.
- Mori Estela, J. (2021). La liberación de lo heterogéneo: el carácter dialógico en el relato “En Chaulán no hay sagrado (film indio)” de Adalberto Varallanos. En G. di Laura y K. Irina Ibarra (Eds.), *Descalzar los atriles. Vanguardias literarias en el Perú* (pp. 143-161). Universidad Nacional Autónoma Metropolitana/Editora Nómada. <https://doi.org/10.47377/vangal.7>
- Murias, S. (2005). Texto e imagen. El impulso de la vanguardia. *Paperback*. <http://www.artediez.com/paperback/articulos/murias/texto.pdf>
- Narral, P. (1995). Adalberto Varallanos, el ignorado. *El jabalí*, 3 (4), p. 3.
- Pantigoso, M. (2010). *Estuardo Núñez y la generación de la crisis*. Editorial Hozlo.
- Prieto, J. (2012). El Estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y la pintura.

- Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, XVI(398). <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-398.htm>
- Sánchez, L. (1965). *La literatura peruana: derrotero para una historia cultural del Perú*. Ediciones Ediventas.
- Spang, K. (2005). *Persuasión. Fundamentos de retórica*. Ediciones Universidad de Navarra EUNSA.
- Vallejos Armas, R. (2014). *El poema en prosa en Hollywood de Xavier Abril* [Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura Hispanoamericana]. Pontificia Universidad Católica del Perú. [https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/5695/VALLEJOS\\_ARMAS\\_RONY\\_POEMA\\_PROSA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/5695/VALLEJOS_ARMAS_RONY_POEMA_PROSA.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Varallanos, A. (1968). *Permanencia*. Ediciones Andimar.