

ENTRE EL CULTO Y EL CULTIVO DEL YO: LA OTRA VÍA DE LA VANGUARDIA PERUANA O EL CASO ALBERTO HIDALGO

Suárez-Trejo, Javier Teofilo

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Perú

jasuarez@uahurtado.cl

ORCID: 0000-0002-3092-447X

RESUMEN / ABSTRACT

El presente artículo sostiene que la poética de Alberto Hidalgo (Arequipa, 1897-Buenos Aires, 1967) tiene como horizonte utópico el cultivo del yo experimentado como incansable autodiseño poético-existencial. En la primera parte, se exponen los límites de la interpretación que del poeta arequipeño hace José Carlos Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). En la segunda parte, se describen y analizan, de forma panorámica, las relaciones entre el yo y el mundo en la poética de Hidalgo sobre la base de sus semejanzas y diferencias con la poética de su rival y contemporáneo Oliverio Girondo. Asimismo, y por primera vez, se visibiliza el libertarismo poético de Hidalgo contenido en su *Tratado de poética* (1945) y en *Biografía de yomismo* (1959) como ruta poético-existencial para lidiar productivamente con una realidad que había experimentado los terrores del totalitarismo.

PALABRAS CLAVE: vanguardia, poesía latinoamericana, Alberto Hidalgo, José Carlos Mariátegui.

BETWEEN THE CULT AND THE CULTIVATION OF THE SELF:
THE OTHER PATH OF THE PERUVIAN AVANT-GARDE OR THE CASE OF
ALBERTO HIDALGO

This article argues that the poetics of Alberto Hidalgo (Arequipa, 1897-Buenos Aires, 1967) has as its utopian horizon the cultivation of the self, experienced as a tireless poetic-existential self-design. In the first part, the limits of the interpretation that José Carlos Mariátegui makes of the poet from Arequipa in his *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) are exposed. In the second part, the relations between the self and the world in Hidalgo's poetics are described and analyzed, panoramically, on the basis of their similarities and differences with the poetics of his rival and contemporary Oliverio Girondo. Likewise, and for the first time, Hidalgo's poetic libertarianism contained in his *Tratado de poética* (1945) and in *Biografía de Yomismo* (1959) is made visible as a poetic-existential route to deal productively with a reality that had experienced the terrors of totalitarianism.

KEYWORDS: Avant-garde, Latin American poetry, Alberto Hidalgo, José Carlos Mariátegui.

Recepción: 07/07/2021

Aprobación: 26/12/2022

1. PRÓLOGO COMPRIMIDO: ENTRE ARTE Y REVOLUCIÓN

En 1927, Saúl Taborda, pedagogo argentino, se pregunta “a qué orden social responde el nuevo arte [...] del que quiere hablarse como de un arte proletario” (171). A continuación, y con respecto al futurismo, afirma que este es “un *ismo* de invención italiana que hoy pasa, en su país de origen, por arte de la sociedad fascista, tipo de sociedad radicalmente opuesto al comunismo” (171)¹. Cuestionando la fácil identificación de los movimientos de vanguardia con situaciones ideológicas antagónicas a partir de la experiencia futurista en la Rusia comunista y la Italia fascista, Taborda pone en primer plano la potencia del arte de vanguardia en cuanto respuesta a un nuevo contexto social que no puede acomodarse a una ideología específica; desde esta perspectiva, el arte ya no es reflejo ideológico, sino expresión de una nueva realidad que exige “la conveniencia de escoger *otra vía*”.

En la década del treinta, César Vallejo critica a los poetas que han

¹ Sigue: “Tendríamos entonces un arte que se acomoda a dos situaciones antagónicas y esta sola consideración baste a señalarnos la conveniencia de escoger *otra vía*” (171).

convertido a la máquina en una nueva divinidad, pues “un motor o un avión no son más que objetos, como una mesa o un cepillo de dientes, con una sola diferencia: aquellos son más bellos, más útiles, en suma, de mayor eficiencia creadora” (*El arte* 56). De hecho, para el poeta peruano, el futurismo de Marinetti no fue sino “una corriente efímera” de la vanguardia soviética, y su modernolatría no era expresión de la nueva sensibilidad del artista revolucionario, ya que para este “no es la máquina la que sube, sino el amor el que aterriza” (56).

¿Es este “aterrizar el amor” vallejiano la “otra vía” que sugiere Taborda frente al desencanto que le produjo las alianzas políticas del futurismo? La afirmación del peruano es rica en consecuencias estéticas y éticas: invierte la fórmula de un futurismo superficial usando su propio aparato retórico y transgrede, a su vez, la tradición amorosa de Occidente según la cual el amor apunta a lo divino (neoplatonismo); el amor vallejiano, como avión de la esperanza, aterriza, se acerca a la materia, encarnándose, *haciéndose tiempo*.

Aterricemos entonces. El presente ensayo muestra que la poética de Alberto Hidalgo, contemporáneo de Vallejo, tiene como horizonte utópico no el culto al yo, sino el *cultivo del yo* experimentado como incansable autodiseño poético-existencial; con ese fin, se analiza su poética desde una triple perspectiva. En primer lugar, se muestran los límites de la interpretación que del poeta arequipeño hace José Carlos Mariátegui, en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), con el fin de reenfocar la interpretación desde las ideas que sobre el arte de vanguardia tenía César Vallejo. ¿En qué medida el yo poético hidalguiano “aterriza el amor” ofreciendo otra vía para las vanguardias peruanas y latinoamericanas?

Tomo esta propuesta de René Girard para quien “los textos imaginativos pueden ser tan ‘críticos’ como el texto crítico, e incluso pueden usurpar su papel. [...] El texto imaginativo o narrativo es crítico en el sentido de que lo mejor de este contiene una profunda comprensión de la condición humana. Girard nos ofrece la literatura *como* teoría” (Doran xiv); en consecuencia, los textos de Vallejo pueden iluminar críticamente los de Hidalgo ofreciendo otras vías de interpretación.

Siguiendo esta metodología, la segunda parte se enfoca en las relaciones entre el yo y el mundo en la poética de Hidalgo; nuevamente, será un poeta, y no un crítico, el que permitirá vislumbrar, de forma panorámica, la otra vía vanguardista que propone el vate arequipeño; se trata del argentino Oliverio Girondo, cuya poética muestra sorprendentes semejanzas con la del peruano. Asimismo, y por primera vez, se mostrará la transformación del yo en la poética de Hidalgo en los años de la posguerra. A través de una original articulación de una mística del yo y un libertarismo poético, contenidos en su *Tratado de poética* (1945) y en *Biografía de yo mismo* (1959), el arequipeño ofrece una ruta poético-existencial para lidiar productivamente con una realidad que ha experimentado los terrores del totalitarismo.

2. LA OTRA VÍA DE HIDALGO Y LOS LÍMITES DEL AMAUTA

La heterogeneidad de la poética de Hidalgo es consecuencia de su comprensión y experiencia del yo: no se trata de una identidad, el yo cartesiano como fundamento de la subjetividad tal cual lo entiende Mudarra (Camacho 14), sino de una aventura constante cuyo objetivo es ser “el Amundsen de mí mismo” (Hidalgo, *Poemas simplistas* 155); de allí que, en lugar de buscar un estilo particular (una identidad poética), la poesía sea el autodiseño de un yo siempre en transformación (agencia poética para la cual la metáfora sería la mejor vía, debido a su efectividad y economía).

La metáfora, en tal sentido, no es un recurso retórico, sino una herramienta retórico-existencial, ya que, al deshacerse de lo accesorio (retórico entendido como ornamental), permite, justamente, la desnudez del yo: el encontrarse con su nada como en el poema “Nada simplista” (*Poemas simplistas* 101). El poema no es sino un título y una página en blanco; se trata, justamente, del grado cero de la identidad, o de la no-identidad, a partir de la cual el poeta simplista debe diseñarse. A partir de esta nada, el yo comienza la aventura de su propia autoinvención en cada texto (letra, metáfora, libro, obra, vida).

La poética del yo de Hidalgo, entonces, no es descriptiva, sino

subjetivamente objetiva: “el Simplismo no es descriptivo. Todos mis paisajes son paisajes imaginarios, que he hecho, seguramente, con los ojos cerrados. Mi cielo es mi cielo; no el cielo de todos. Y las estrellas que lo iluminan, son brillantes que me he sacado de los dedos, para que no tenga envidia de las constelaciones” (Hidalgo, “Invitación” 25); es decir, reconoce que el único modo de expresar algo sobre la realidad “de afuera” o de “adentro” es mediante la construcción de “paisajes imaginarios” que no son sino consecuencia del yo experimentado como aventura cuya metáfora principal es el “carrete de hilo”; tal metáfora abre tanto *Química del espíritu* (1923) como el prólogo de *Simplismo* (1925).

En “Equilibrismo”, primer poema de *Química del espíritu*, la subjetividad se configura como el hilo conductor entre la experiencia humana y aquello que la trasciende (“el alma de las cosas”):

carrete de hilo mi YO
 lo desenvuelvo sobre las cosas,
 y al recogerlo traigo
 el alma de las cosas hasta mi alma. (*Poemas* 35)

Si bien es frágil, la propia constitución del yo (“carrete”) impide que este se confunda con el mundo en una suerte de unión mística. En otras palabras, la comunicación entre la subjetividad y *lo que no es ella misma* se expresa como la arriesgada praxis del equilibrista que extiende su yo, cual cuerda floja, para reconectarse con el elemento que comparte con el mundo: el alma. Esta trascendencia que no rompe con el mundo es una característica de la poética de Hidalgo y puede considerarse como una *trascendencia débil*, cuya manifestación, como se verá, es la aceleración e intensificación de la experiencia sensorial propia del futurismo

En el *Primer Manifiesto futurista* (1909), Marinetti afirma que “el Tiempo y el Espacio han muerto ayer. Nosotros vivimos ya en lo absoluto, puesto que hemos creado la eterna velocidad omnipresente” (Rainey 51)². El desarrollo tecnológico de inicios del siglo XX (por ejemplo, trenes

² “Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell’assoluto, poiché abbiamo già créate l’eterna velocità onnipresente”.

y automóviles) había transformado la experiencia del habitante de las ciudades que, tradicionalmente, se había definido en relación con los ritmos del mundo natural. Esta nueva velocidad empujaba al ser humano más allá de sus límites haciendo posible nuevas y diversas formas de cognición, conciencia e intelección cuyo hábitat ya no eran ríos o mares, sino pistas de carreras, planetas o partículas atómicas (Schnapp 3-4).

Para Jeffrey Schnapp, la aceleración del ritmo humano que la tecnología produjo dio origen a dos “narrativas entrelazadas de transformación” (4-5) presentes en otro texto de Marinetti, a saber, *La nueva religión-moralidad de la velocidad* (1916): la primera de estas narrativas piensa el efecto de la velocidad en términos de una trascendencia fuerte, ya que la transformación de la experiencia que la velocidad opera se considera como irreversible; el choque, la caída y el accidente no son la excepción, sino la regla; esta trascendencia promueve un salto desde lo humano a lo más-que-humano en el marco de un universo en el que la velocidad es uno de los atributos definitorios de lo divino.

Por otro lado, la trascendencia débil se manifiesta en las elevaciones de la adrenalina, las locuras, los temblores, los estados de exuberancia y saturación sensorial acompañados de la compresión del espacio/tiempo cuyas características definitorias son la transitoriedad y reversibilidad; en otras palabras, estas experiencias asociadas con el futurismo de Marinetti no buscan huir de la dimensión humana, sino *regresar a ella pero transformadas*. Se trata de una trascendencia porque estos episodios de transporte desde lo humano a lo más-que-humano, aunque sean momentáneos, retienen sus asociaciones con lógicas más fuertes de transformación como la deificación y la metamorfosis.

En lugar de que lo humano se desvanezca, se convierte en una presencia constante en este tipo de trascendencia cuyos efectos, lejos de prometer sacar a la humanidad de la temporalidad, se experimentan *dentro del tiempo*: es esta transformación del yo que, como un “carrete de hilo”³,

³ ¿Se trata de un hilo para coser o de un conductor de electricidad? Teniendo en cuenta la influencia del futurismo en la poética de Hidalgo, es posible sugerir que la comunicación entre el alma del yo y de las cosas se ha electrificado; lo trascendente, entonces, se tecnologiza sin perder su carácter humano.

sale de sí mismo para volver al mundo transformado, la que caracteriza la poética de Hidalgo, y es, justamente, este matiz el que Mariátegui, comprometido con una visión marxista de la historia, no llegó a ver al caracterizar al arequipeño como un poeta, a fin de cuentas, romántico.

El yo, entonces, se conecta con las cosas del mundo con el fin de comprenderlo y darle sentido; sin embargo, la conexión no es suficiente ya que, para Hidalgo, en ausencia del sentido humano individual, el mundo en el que vivimos se vendría abajo:

alguna vez,
 acaso algunas veces,
 las cosas
 no saben sostenerse en equilibrio
 sobre el sutil hilo que les tiendo
 y van a dar de bruces a la vida.
 ¡a la vida de nuevo! ¡pobres cosas! (*Poemas simplistas* 35)

El yo poético es el que da sentido al mundo, y el equilibrio consiste en salir del culto-al-yo⁴ que no toma en cuenta las cosas del mundo e introducirse al mundo, “tenderle una mano”, para construir un sentido a partir de él. Se trata de un cultivo-del-yo que reconoce la necesidad de conectarse emocionalmente con el mundo y que sabe que, sin la potencia creadora del yo, los objetos volverían a un existir carente de sentido, carente de poesía. Es clave, además, que la conexión con el mundo no precisa de argumentos racionales o premisas ideológicas, se trata –y esto se verá más adelante– de una emoción que las cosas y el yo *comparten*: su deseo de articularse en una existencia compartida que no anula las diferencias.

⁴ Para Mariátegui, este culto es una característica del romanticismo que “–entendido como movimiento literario y artístico, anexo a la revolución burguesa– se resuelve, conceptual y sentimentalmente, en individualismo. El simbolismo, el decadentismo, no han sido sino estaciones románticas. Y lo han sido también las escuelas modernistas en los artistas que no han sabido escapar al subjetivismo excesivo de la mayor parte de sus proposiciones” (255); desde esta perspectiva, ser vanguardista sería equivalente a ser socialista.

En este sentido, el yo sería capaz de conectarse con el alma de los objetos, es decir, comprender la desnudez de los materiales que ofrece la realidad: el “carrete de hilo” capaz de comprender “el alma de la piedra”:

Nadie ha desentrañado el alma de la piedra. Ni el alma ni el cuerpo de la piedra. Que así como la piedra no ha tenido aún su filósofo, tampoco ha tenido su anatómo. Y de tal modo la pobre piedra es un ser abandonado. La piedra que enferma, muere irremisiblemente, porque no hay ni el médico ni la droga que le curen. ¿Pues qué son los granos, las escoriaciones que de repente presentan, si no signos de horribles enfermedades, como lepras, sarnas, etc.? ¿Esas piedras raquíticas, temblorosas y pálidas no son, por ventura, tuberculosas? ¿Por qué no curar a las piedras? Se debería establecer un sanatorio para ellas. (“Invitación” 7)

Este fragmento es elocuente sobre el cultivo-del-yo (frente al culto-al-yo) que propone Hidalgo; los entes del mundo (“la piedra”) tienen un alma; sin embargo, tales entes necesitan de un poeta capaz de percibir la experiencia de la propia piedra, su vida anímica; en consonancia con las propuestas futuristas, la caracterización del poeta es científico-tecnológica ya que se trata de un anatomista que no es sino alguien experimentado en estudiar la estructura y la forma de los seres vivos y las relaciones entre las diversas partes que lo constituyen (DLE).

Ahora bien, la comparación del poeta con el experto en anatomía no se detiene en el análisis frío de una ciencia cuya práctica es “la disección o separación de las partes del cuerpo de un animal o una planta” (DLE); detener la comparación en este punto sería falsear el alcance de la poética de Hidalgo. De hecho, en este fragmento, suceden dos cosas: en primer lugar, se dota de vida a un ser inerte; se extiende así el campo de acción de la anatomía (animales y plantas) al ámbito mineral (piedras).

En segundo lugar, la anatomía sería una práctica que sirve al fin último de la poesía que no es la disección, sino el cuidado que el yo pone en comprender aquello que no es él mismo; en tal sentido, también el mundo mineral puede enfermar, de allí que sea urgente la proliferación de poetas-anatomistas-médicos que sean capaces de comprender el porqué de estas enfermedades de los seres del mundo.

Esta negligencia por parte del poeta tendría como consecuencia la enfermedad y la muerte del mundo, desde su aspecto mineral hasta la dimensión humana. En tal sentido, la labor del poeta no sería sino la sanación de un mundo que se enferma, que puede sufrir de tuberculosis; el primer paso para esta praxis sería la de ser capaces de extender un “carrete de hilo” al mundo, y poder experimentar su vida anímica con el fin de diseñar una experiencia individual de la realidad que la tome en cuenta.

Por todo lo antes dicho, la poética de Hidalgo se configura como un animismo-subjetivismo estético que tiende hacia una mística inmanente (*Tratado de poética*, 1944) según el cual cada yo comprende el mundo desde la propia experiencia que anhela la desnudez (no-identidad) como premisa para cualquier autodiseño personal.

En términos de una política-poética (y es justamente esto lo que la crítica no ha podido ver hasta ahora debido a sesgos político-ideológicos en el caso de Mariátegui y teórico-metodológicos en el caso de Estuardo Núñez o Mudarra⁵), la obra de Hidalgo, alejándose del “unanimismo” de Vallejo (siempre según Mariátegui), ofrece una poética anarcoliberal (cuyas fuentes pueden rastrearse en las obras de Gustave de Molinari y Herbert Spencer en el siglo XIX); esta poética se caracterizaría por:

- a. la experiencia del yo como libertad creadora absoluta: lejos de la búsqueda del estilo (identidad poética), se trata de una experimentación constante (agencia poética);

⁵ Para Estuardo Núñez, Hidalgo “no logra arribar a una creación propia y original. Siempre está en busca de nuevos modelos, de nuevas técnicas, con la errada idea de que así se crea poesía auténtica. La poesía de Hidalgo es así una pobre imitación de los ismos de vanguardia y nunca una obra original” (Camacho 33); por su parte, para Mudarra, *Química del espíritu* “se defi e como la búsqueda de la identidad, lo que remite a la búsqueda de la primera certeza de Descartes, padre de la Modernidad” (41). Respecto del estado de los estudios sobre la poética de Hidalgo, es importante mencionar el volumen editado por Álvaro Sarco en 2006, *Alberto Hidalgo. El genio del desprecio*, pues constituye hasta el día de hoy la aproximación más completa, y alejada de antipatías personales y/o prejuicios ideológicos, a la vida y obra del poeta arequipeño; el volumen incluye una selección de textos, estudios, artículos, notas, entrevistas y una valiosa bibliografía comentada; lejos estamos ya de una crítica como la de Edgar O’Hara (1987) que retrataba al poeta como un ególatra arrebatado. Sobre la crítica de la obra de Hidalgo, véase el informativo artículo de Brenda Camacho (2012).

- b. el principio de no agresión poética, es decir, entre dos yoes que se experimentan como aventura de sí mismos (“espías de sí mismos”) no puede haber competencia, sino libre coincidencia⁶; esto sucede en el caso del poema “Jaquema” de Hidalgo y “Vía Láctea” de Paul Morand (*Poèmes*, 131); desde esta perspectiva, la potencia crítica se dirigiría a quienes no experimentan su yo como aventura de sí mismos (agentes poéticos), sino como estilo único y permanente (ideólogos poéticos);
- c. el derecho irrestricto a la prioridad/propiedad del yo; de forma constante, Hidalgo menciona que la experiencia del yo es análoga a la de la propiedad privada⁷; solo cuando la subjetividad sea propietaria del yo que se ha construido a la medida de sus deseos, se podrá decir que uno es dueño de sí mismo: esta figura es el “Yomismo” de la poética de Hidalgo de fines de la década de 1950; este trabajo poético,

⁶ La no agresión es uno de los principios del libertarismo, fi osofia política y legal que defiende la libertad del individuo en sociedad, los derechos de propiedad privada y la asignación de los recursos a través de la economía de mercado: “el derecho a la autopropiedad sostiene el derecho absoluto de cada hombre, en virtud de su condición de ser humano, a ‘ser dueño’ de su propio cuerpo; es decir, a controlar ese cuerpo libre de interferencias coercitivas. Dado que cada individuo debe pensar, aprender, valorar y elegir sus fines y medios para sobrevivir y prosperar, el derecho a la autopropiedad otorga al hombre el derecho a realizar estas actividades vitales sin ser obstaculizado y restringido por la perturbación coercitiva” (Rothbard, *For a New Liberty* 28; traducción propia). Si bien escapa a los fines de este artículo, es importante mencionar que el marco teórico del análisis literario no debe reducirse solo a autores de izquierda (como en el caso de Mariátegui o los estudios culturales de cuño posmoderno), sino que debe abrirse a marcos teóricos liberales y/o libertarios no con el fin de encontrar una imposible verdad hermenéutica, sino de complejizar el análisis y evitar interpretaciones unilaterales de textos literarios.

⁷ Según el libertarismo, la agresión se define en términos de la propiedad privada: “con violencia ofensiva se quiere señalar los casos en los que alguien invade la propiedad de otro sin su consentimiento. La invasión puede dirigirse contra la propiedad que la víctima tiene sobre su persona —y se habla entonces de asalto o violencia corporal— y/o contra su propiedad sobre los bienes tangibles, y tenemos entonces el robo o la intrusión. En ambos casos, el agresor impone su voluntad sobre la propiedad natural de un tercero, priva a otra persona de su libertad de acción o del ejercicio pleno de su natural autoposesión” (Rothbard, *La ética* 81). La última ratio del libertario es la decisión individual que no impide —y de hecho promueve— la cooperación e intercambio voluntario entre seres humanos; para Hidalgo, es justamente lo voluntario de la cooperación la que está en peligro por la violenta intromisión de cualquier ideología, de allí su discrepancia con Mariátegui y la de este con aquel.

no tiene un fin cronológico, sino es un work in progress existencial: el “ser Amundsen de uno mismo” es una labor de toda la vida.

Bajo estas premisas, la noción de “poema de varios lados” (1926-1927) adquiere un nuevo sentido: el poema, según Hidalgo, no sería sino metáfora de una sociedad en la cual sus miembros no pierden su libertad a causa de ideologías que estructuran o determinan lo social; el verso se configura así como metáfora del individuo, y el poema de la sociedad que imagina el creador del Simplismo; se entiende, entonces, su distanciamiento de Mariátegui y también la incomprensión de la crítica de las propuestas poéticas del arequipeño.

En términos sintácticos, la “pausa” (“Invitación” 13) entre versos tiene un valor tanto retórico como ético, ya que representa esa detención temporal que la comprensión de cada verso (cada ser humano) exige, de allí que el tiempo en el que “cada lector debe guardar reposo –reposo de los ojos, si lee en silencio– ha de estar en relación directa con la distancia que medie entre uno y otro verso. La pausa equivale al espacio que ocuparía una línea” (13).

En lugar de que los versos estén encadenados por una estructura externa a ellos (composición, programa, ideología, dogma), cada uno mantiene su autonomía, y es el “reposo” lo que configura la oportunidad para detenerse en cada uno de ellos dándoles el tiempo que se merecen. De hecho, Hidalgo lleva este valor poético de la pausa hasta sus últimas consecuencias: “Mas si bien es cierto que puede escribirse un poema con versos exclusivamente, también lo es que puede haber poemas hechos sólo de pausas. De ello es ejemplo el titulado ‘Nada simplista’, de una hondura filosófica que ha de pasar inadvertida por los espíritus poco sagaces” (13).

Si los versos en un “poema de varios lados” son análogos a los individuos del cuerpo social, la pausa no sería sino aquella *no-identidad* que permite, justamente, la aparición y la comunicación libre entre versos (individuos); lejos de ser solo un juego visual vanguardista, la nada simplista de Hidalgo se configura como una posibilidad de diseñar un poema desde lo no-identitario, desde ese lienzo en blanco que es el

mundo sin individualidades y que estas, a través de sus relaciones, se encargarían de habitar y recrear.

Desde una perspectiva hidalguiana, el marxismo de Mariátegui, que el arequipeño criticaba amistosamente, sería incapaz de comprender esta no-identidad compartida entre los individuos (que, sin embargo, *desean darle forma a sus “nadas”*), pues este lienzo en blanco (que es el poema) estaría ya estructurado por una ideología particular; para Hidalgo, en cambio, los individuos en conexión experiencial con el mundo serían capaces de darle forma a esta nada simplista que, en términos retóricos, no es sino la no-identidad del poema. Esto último no equivale a decir que la poética de Hidalgo cae en el solipsismo (al modo de Descartes y su *cogito*), sino que cada verso (yo) se entrelaza formando un poema (cuerpo retórico y/o social) en virtud de un *sentir común* que no está determinado por una identidad estilística (ideológica).

Al respecto, es útil recordar la “Pequeña retórica personal” que Hidalgo envía a Mariátegui a fines de 1926 y que será incluida en el séptimo número de *Amauta* de 1927; a diferencia de Álvaro Sarco⁸, considero que este texto no representa un distanciamiento de las ideas presentes en la “Invitación”, sino una cristalización de las nociones que ya estaban presentes en 1925, a saber, la exigencia de la autonomía del verso (yo) y la comprensión del poema (sociedad) como colaboración voluntaria de los versos (yoes); comprender la articulación de ambas ideas exige pasar de una interpretación retórico-poética a una estético-política.

El texto se inicia con una analogía entre poema y figura geométrica en la que “un lado es una parte del todo, pero un lado es un lado en sí, es decir, es una figura él también, tiene una personalidad, una individualidad

⁸ Para Sarco, este breve texto es “la exposición final de la poética de Hidalgo: el poema de varios lados. Poética que lo distancia de lo propuesto en su ‘Invitación a la vida poética’ de *Simplismo*, y que ya no abandonará, secundando a marcar un sello personal desarrollado en una etapa de ‘madurez’ que bien podría abrirse con el poemario *Descripción del cielo* (1928)” (315); asimismo, afirma que “del estilo y la poética divulgadas por Hidalgo en *Simplismo*, a lo que expone en su ‘Pequeña retórica personal’ [...] hay una importante distancia. La poética defendida como propia por Hidalgo en *Simplismo*, no pasaba de ser una variante de los otros ‘ismos’ de entonces” (317).

exclusiva y aislada” (“Pequeña retórica” 8). La originalidad de la vanguardia hidalguiana que, como carrete de hilo se mantendrá hasta su obra de madurez, radica en haber puesto, en primer plano, la libertad del verso (yo) frente a su pertenencia al poema (sociedad). Más aún, en ausencia de lados-versos con personalidad, la figura-poema no sería posible, pues es esta “individualidad exclusiva y aislada [...] lo que afirma, lo que sostiene la figura” (8); es la individualidad, entonces, la que sostiene el todo y no al revés. El cultivo del yo (verso) se convierte así en base necesaria para cualquier “construcción” (8) poética (social).

La argumentación a favor del poema de varios lados continúa tomando como ejemplo al individuo que, aunque cambie de posición, no pierde su unicidad: “cuando un hombre está de pie, es un hombre de pie; cuando está tendido, es un hombre tendido; cuando está sentado, es un hombre que está sentado. Nunca, pues, deja de ser un hombre” (8); desde una perspectiva estético-política, la posición cobra un carácter dilógico, ya que puede interpretarse en términos físicos, pero también identitario-ideológicos. Como se verá, para Hidalgo, aquello que permanece a pesar de todos los cambios es el inalienable deseo del individuo de cultivar su yo; caracterizar cada vez con más precisión este “carácter” (8) específicamente humano será la constante de toda su obra.

Sin embargo, esta exigencia de poner al verso (yo) no solo en el primer plano retórico-literario, sino también estético-político, no desemboca en un individualismo nihilista (como creyó Mariátegui al llamar a Hidalgo un “revolté”), sino que contempla una forma de colaboración entre versos (yoes), a saber, el “hallarse al servicio de una idea o una emoción centrales” (8); pero este componente racional-afectivo no debe en ningún caso impedir el cultivo del yo, de allí que el poema de varios lados pueda “leerse de arriba a abajo y viceversa, o comenzando del centro, o de donde uno se antoje; poema en el que cada uno de sus versos constituye un ser libre” (8).

Hidalgo ofrece así otra vía para la revolución que pone, en primer plano, la existencia de versos (yoes) “totales, inconfundibles entre sí, partes empeñadas en recordarnos a cada instante lo que ellas son, independientemente

de lo que juntas llegan a ser” (8), a saber, el poema nuevo (la sociedad nueva); desde esta perspectiva, el poema “Ubicación de Lenin” no pretende encomiar la ideología del revolucionario ruso, sino la emoción constructiva que despertó en los diversos miembros del cuerpo social.

Lenin no es, para Hidalgo, caudillo histórico, sino pretexto metafórico para dar cuenta de una idea o emoción transformadora. Este poema, dice acertadamente Mariátegui, es uno de “exaltación, de pura lírica, no de doctrina” (256) en el que “Lenin ha sido un pretexto para crear como pudo serlo una montaña, un río o una máquina” (256). La interpretación de Mariátegui acierta y falla al mismo tiempo: acierta al reconocer el carácter lírico del poema, pero falla al negarle al arequipeño la posibilidad de representar una alternativa a su programa socialista cuyo esquema evolucionista de la historia pondrá a Hidalgo en un peldaño anterior al “unanimismo” de Vallejo.

Cuando Hidalgo dice que

En el corazón de los obreros su nombre se levanta antes que el sol.
Lo bendicen los carretes de hilo
desde lo alto de los mástiles
de todas las máquinas de coser. (*Poemas simplistas* 140)

lo que une a los yoes (“carretes de hilos”) a Lenin no es un programa ideológico que anule al individuo, sino una emoción común que permite que cada ser humano tenga las posibilidades para diseñarse como personalidad. A nivel retórico, Lenin no sería sino un “Bolívar de las palabras” (“Invitación” 8).

Por razones ideológicas, Mariátegui no acierta a ver lo que podría denominarse un unanimismo de la emoción anarcoliberal o anarcoliberalitaria que caracterizaría a la poética de Hidalgo; la poderosa influencia del autor de los *Siete ensayos* ha impedido que lecturas contemporáneas escapen a su horizonte ideológico; parece que, para la crítica literaria en el Perú, el poeta debe tener una ideología afín a la de Vallejo y/o Mariátegui; desde esta perspectiva, la obra de Hidalgo no pasa de ser un capricho individualista carente de originalidad.

Entonces, es posible afirmar que la utopía poético-política de Hidalgo es la de un unanimismo poliédrico (frente al unanimismo de la solidaridad vallejjiana), es decir, la de un poema (una sociedad) cuyos versos/lados (yoes) tienen plena libertad para autodiseñarse como “espías de sí mismos” (agencia) que no buscan un estilo último (identidad), y cuya colaboración se activa gracias a una emoción común capaz de darle forma a sus “nadas” (no-identidad en términos de Adorno); esta sería la fuerza que conecta los vértices y los lados del poema-poliedro-sociedad.

Esta reinterpretación de la poética de Hidalgo busca hacerle justicia a una figura cuya obra en casi un siglo de existencia no ha sido sino criticada en términos de un exacerbado narcisismo, que pecaba por creerse más original de lo que realmente era; el análisis de los textos demuestra que hay que visitar la obra de Hidalgo, ya que ofrece varios lados no solo para reimaginar la poesía, sino para reimaginar un país como el Perú que acaba de cumplir 200 años de historia independiente.

El límite de Mariátegui radica, entonces, en la identificación entre “unanimismo” y “revolución”; se entiende así que caracterice el individualismo de Hidalgo como absoluto, dejando de lado la posibilidad de que la colaboración entre seres humanos no tenga como base una ideología, sino una emoción central capaz de conectar todo lo existente y que es, elocuentemente, representada por el poema “Envergadura del anarquista” incluido en *Descripción del cielo* (1928): “Soy apretón de manos a todo lo que vive. / Poseo plena la vecindad del mundo” (*Poemas simplistas* 155)⁹.

A continuación, concediendo que Hidalgo es capaz de evadirse momentáneamente de su inevitable egocentrismo, Mariátegui arremete afi mando que el anarquismo que da título al poema revela la soledad del yo poético. Mientras que el Amauta niega a los anarquistas la capacidad de colaborar por una causa común, Hidalgo afirma que la colaboración

⁹ “Pero Hidalgo, por su espíritu está, sin quererlo y sin saberlo, en la última estación romántica. En muchos versos suyos, encontramos la confesión de su individualismo absoluto. De todas las tendencias literarias contemporáneas, el unanimismo es, evidentemente, la más extraña y ausente de su poesía. Cuando logra su más alto acento de lírico puro, se evade a veces de su egocentrismo” (Mariátegui 255).

se produce en virtud de una emoción común que despierta el deseo de los individuos de darle forma a sus yoes (versos) que comparten un mundo (poema)¹⁰.

Si el poema ideal de Mariátegui culmina con el unanimismo socialista del que Vallejo sería su representante paradigmático, el poema ideal de Hidalgo tiene la forma de la hoja en blanco que los versos anárquicos desean habitar emocionados. Más perspicaz que el crítico, el Vallejo poeta es capaz de iluminar la poética de Hidalgo, y viceversa:

Comprendiendo
que él sabe que le quiero,
que le odio con afecto y me es, en suma, indiferente...
Considerando sus documentos generales
y mirando con lentes aquel certificador
que prueba que nació muy pequeñito...
le hago una seña,
viene
y le doy un abrazo, emocionado.
¡Qué más da! Emocionado... Emocionado. (Vallejo, *Poemas humanos* 49)

Si bien Vallejo adhirió históricamente al socialismo (aunque no de forma dogmática), este poema se deshace progresivamente de cualquier ideología con el fin de reencontrarse con el ser humano en su vulnerable pequeñez, en su animalidad y en su nada; y es gracias a esa emoción universal que una conexión (el “abrazo”) es posible. Mientras que los versos vallejianos se conectan en virtud de una emoción que expresa

¹⁰ De hecho, la ceguera de Mariátegui puede entenderse en términos de la descripción que se hace de los libertarios como “atomistas”; según Rothbard, “los individualistas siempre han sido acusados por sus enemigos de ser ‘atomísticos’, de postular que cada individuo vive en una especie de vacío, pensando y eligiendo sin relación con nadie más en la sociedad. [...] Por el contrario, es evidente que los individuos siempre aprenden unos de otros, cooperan e interactúan entre sí; y que esto también es necesario para la supervivencia del hombre. Pero la cuestión es que cada individuo hace la elección final sobre qué influencias adoptar y cuáles rechazar, o sobre cuáles adoptar primero y cuáles después. El libertario celebra el proceso de intercambio voluntario y la cooperación entre individuos que actúan libremente” (*For a New Liberty* 27). Estas cegueras e interpretaciones unilaterales—que impiden un diálogo productivo entre socialistas y libertarios— permanecen hasta la actualidad.

la vulnerabilidad del *homo sapiens* que sufre en la historia, los versos hidalguianos se conectan por un intenso deseo de habitar esa página en blanco que se les presenta como infinita posibilidad.

Se trata de una emoción compartida por habitar el mundo lo que permite hablar no de un individualismo romántico para el caso de Hidalgo, sino de un unanimismo anarquista que sería la otra cara de la moneda del unanimismo cristiano-socialista de Vallejo. Para Mariátegui, la esperanza vallejana tendría la forma de la masa (frente a la decimonónica y decadente torre de marfil); sin embargo, lo que no pudo ver fue que la esperanza hidalguiana tiene la forma del poliedro, es decir, de una unidad emocional formada por tantos lados como miembros la conformen.

El unanimismo toma como sujeto histórico a la muchedumbre urbana, imagen de la vida solidaria y base de las nuevas perspectivas democráticas. Claves para comprender este movimiento artístico son el poemario *La vida unánime* (1904) de Jules Romains y el ensayo “Las multitudes de Whitman” incluido en *Nuestra américa* (1919) de Waldo Frank. Para Romains (Francia, 1885-1972), el unanimismo significaba una oposición al individualismo y a la exaltación de las particularidades individuales; se trataba de la capacidad de experimentar y representar la simpatía universal de cada individuo con la humanidad entera (Bergholz; Williams 193).

Por otra parte, el ensayo de Frank, que muy probablemente Mariátegui conocía, expresaba el temor de que las muchedumbres se convirtieran en rebaño si es que “los poderes americanos toman todas las medidas para mantenerlas en estado de ignorancia, presunción y de complacencia” (Villanueva 10). En este sentido, el unanimismo surge no como ideología, sino como experiencia liberadora para los habitantes de las grandes urbes; de hecho, el optimismo democrático de Walt Whitman tiene mucho de aideológico o de preideológico y, podría decirse, de anárquico. La operación de Mariátegui consiste, entonces, en darle un programa a la emoción unanimesta; en su intento por hacer de Vallejo un poeta de la revolución a causa de los elementos filosocialistas que aparecen en su obra, crea un unanimismo socialista sui géneris.

Karl Marx (1818-1883), contemporáneo del autor de *Hojas de hierba*, había diseñado un programa para organizar la unánime emoción de la clase proletaria, la elegida para llevar a cabo la revolución comunista. Mientras que el autor del *Manifiesto comunista* creía necesaria la lucha de clases que enfrentaría a proletarios (encarnación de la emoción unánime) contra capitalistas (dueños de los medios de producción y preocupados por sus intereses individuales), Whitman concibe la democracia como un instrumento de integración social cuyo fin es la formación de un “terreno común” (*common ground*) de unanimidad estable donde cada individualidad pueda desarrollarse; el yo whitmaniano es “demócrata e individualista, sin que exista en su pensamiento y en su expresión poética contradicción entre lo uno y lo otro [...] Toda su poesía se referirá, pues, al yo individual, a la Masa (‘the Word En-Masse’) que *lo integra sin anularlo*, y, en definitiva a la nueva Humanidad” (Villanueva 12; énfasis mío).

Desde esta perspectiva, es posible reinterpretar el poema “Ubicación de Lenin” incluido en *Descripción del cielo* (1928):

En el corazón de los obreros su nombre se levanta
antes que el sol
Lo bendicen los carretes de hilo
desde lo alto de los mástiles
de todas las máquinas de coser
Pianos de la **época** las máquinas de escribir tocan
sonatas en su honor.
Es el descanso automático
que hace leve el andar del vendedor ambulante
Cooperativa general de esperanzas (*Poemas simplistas* 140-141)

Aquello que conecta a Lenin con los yoes (“carretes de hilo”) no es una ideología capaz de anular las individualidades, sino una emoción central que hace posible que cada una de ellas tenga la agencia para autodiseñarse como singularidad. Más intenso que el sol del amanecer es el “canto de gallo que anuncia la madrugada de la conciencia”; la nueva y unánime emoción colectiva se difunde como una “sinfonía revolucionaria” que reúna a las esperanzas en una “cooperativa general” y no en una masa

indiferenciada. La contundencia del animismo anarquista de Hidalgo se confirma con el siguiente fragmento del poema, anatema para los oídos de Mariátegui, “yo no soy comunista y sin embargo lo llevo en la / cartera ese balcón / desde donde se ve inequívocamente a todos” (143): Lenin ha dejado de ser el ideólogo de la revolución bolchevique para convertirse en una nueva perspectiva poético-existencial en la urbe moderna.

Mariátegui, entonces, canoniza a Vallejo como representante paradigmático de un unanimismo socialista cuyo fin es la revolución; Hidalgo, interpretado desde esta visión evolucionista de la historia, es retratado como un “rebelde” incapaz de transformar la realidad. Más productivo que considerar un unanimismo superior a otro es reconocer la coexistencia de dos vías vanguardistas en el Perú de la primera mitad del siglo XX. En tal sentido, el unanimismo del poeta arequipeño es más afín a la emoción whitmaniana por la urbe tecnológica que debía potenciar al yo y no subsumirlo en una ideología; lejos de endiosar a Lenin, Hidalgo “aterriza” (Vallejo, *El arte* 56) la “revolución pura” (Mariátegui 255) entendida como la libertad de todo ser humano para diseñarse incansablemente (como poema de sí mismo) usando como pretexto lo que el revolucionario ruso representaba, en ese momento histórico, para cada miembro (verso) de la sociedad (poema)¹¹.

Mientras que el sustrato del unanimismo socialista de Vallejo (según Mariátegui) es la clase proletaria, el del animismo anarquista de Hidalgo es la emoción común de los individuos. Ambas perspectivas

¹¹ De hecho, cuando en el prefacio de *Descripción del cielo*, Hidalgo afirma que “Lenin ha sido un pretexto para crear como pudo serlo una montaña, un río o una máquina” (Mariátegui 255), se acerca a lo que Vallejo propondrá, algunos años después, en *El arte y la revolución*: “tan equivocados andan hoy los poetas que hacen de la máquina una diosa, como los que antes hacían una diosa de la luna o del sol o del océano. Ni deificación ni celestinaje de la máquina. Esta no es más que un instrumento de producción económica, y, como tal, nada más que un elemento cualquiera de creación artística, a semejanza de una ventana, de una nube, de un espejo o de una ruta, etc. El resto no pasa de un animismo de nuevo cuño, arbitrario, mórbido, decadente” (56). La actitud condescendiente del ideólogo le hace afirmar que “la revolución pura, la revolución en sí, querido Hidalgo, no existe para la historia y no existe tampoco para la poesía” (Mariátegui 256); incapacitado para imaginar otra revolución que no sea la suya, el Amauta no puede ver la otra vía de la vanguardia que el arequipeño representaba.

reinterpretan el unanimismo de Romain Rolland que no se centraba en los factores de clase de las masas que se confundían con los armoniosos y frenéticos ritmos de la ciudad moderna o en la psicología individual de sus habitantes, sino que deseaba, justamente, comprender esta simpatía de las muchedumbres con el espacio tecnológico que estaba redefiniendo sus experiencias cotidianas.

Una lectura menos interesada en establecer una jerarquía entre los dos poetas peruanos debe reconocer, en ambos, dos vías de la vanguardia peruana que, quizás, no deberían pensarse como opuestas, sino como dos caras necesarias de la misma moneda o de la misma realidad de la que surgen. El programa y la emoción colectivas no se oponen, pero aisladas parecen ser insuficientes: el primero corre el peligro del dogmatismo que excluye a quien no sigue el programa (hecho sobre el cual Vallejo mismo ironizaba en *El arte y la revolución*); el segundo puede desencadenar en un olvido de las relaciones de poder y los intereses que existen entre grupos sociales y que se manifiestan en la vida en las ciudades modernas convirtiéndose en una mera celebración de lo que existe.

Dejando de lado momentáneamente al crítico, parece como si las poéticas de Vallejo e Hidalgo, los más radicales vanguardistas peruanos, buscaran regularse mutuamente con el fin de ofrecernos dos vías para transformar la poesía (y la realidad).

3. HIDALGO Y GIRONDO: AFINIDADES YOICAS

La relación entre Oliverio Gironde y Alberto Hidalgo es misteriosa; poco se ha escrito acerca de ella, aunque exista una foto que los retrata juntos (García 178). El *impasse* entre los poetas data, al parecer, de inicios de 1926, pero los motivos se desconocen; recuérdese que, inexplicablemente, Hidalgo no incluye a Gironde en su *Índice de la poesía latinoamericana* del mismo año (176-178).

En términos críticos, mientras la figura de Gironde crece gracias a sugerentes lecturas (Schwartz, Masiello y Corral, por ejemplo), la de Hidalgo se ha estancado en la imagen de poeta ególatra y repetitivo.

Si algo caracterizó a ambos poetas es que llevaron su experimentación hasta el final, y es la figura del yo-como-aventura la que, entre otras características, guio sus trayectorias poéticas. A continuación, siguiendo la propuesta de René Girard de la “literatura *como* teoría” (Doran xiv), se ofrece una visión panorámica de la poética de Hidalgo hasta los años sesenta a partir de su comparación con la de su contemporáneo argentino.

El yo de *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* (1921) es cosmopolita y su mirada recorre cómodamente las ciudades más importantes del mundo. Es una mirada masculina y erotizada que no pierde oportunidad de descomponer y recomponer el cuerpo femenino. En “Croquis en la arena”, por ejemplo, el yo se ha apropiado del modo de representación de los nuevos medios de comunicación (fotografía y cine, sobre todo): “Por ochenta centavos, los fotógrafos venden los cuerpos de las mujeres que se bañan” (Girondo, *Obra completa* 9).

La imagen girondina descompone el mundo, fragmenta los cuerpos, presas de un intercambio económico. El yo no participa de la escena que representa; es, en cambio, un reportero lírico que es testigo e investigador de lo que sucede en la urbe. Es una mirada que yuxtapone diversos planos de la realidad ofreciendo viñetas o instantáneas de las ciudades. De hecho, este mirar lúdico le ganó el epíteto de “Peter Pan de la literatura argentina” dado por Borges (Muschiatti 121). Sin embargo, esta mirada, al descomponer la realidad burguesa o católica, ofrece una dura crítica (siempre desde una perspectiva masculina) de la represión que mutila el deseo de los seres que habitan la ciudad¹².

Otra característica de la poética girondina de los veinte, común a las vanguardias europeas (en especial, cubismo y futurismo), es su interés por lo exótico o primitivo. Según Armando y Fantoni, existe en Girondo un interés por el mundo africano y precolombino, “un exotismo que, a pesar de sus marcas convencionales, no aparece como el ‘estado caleidoscópico del turista y del espectador mediocre’ sino como ‘la reacción viva y curiosa ante el choque de una individualidad fuerte contra una objetividad cuya

¹² “Y mientras, frente al altar mayor, a las mujeres se les licua el sexo contemplando un crucifijo que sangra por sus sesenta y seis costillas, el cura mastica una plegaria como un pedazo de ‘chewing gum’” (“Sevillano”; *Obra* 26).

distancia percibe y saborea” (476). Este rasgo revela que, para la mirada girondina, lo occidental y lo no occidental coexisten¹³.

Por su parte, en *Química del espíritu* (1923), el yo poético de Hidalgo, en lugar de recorrer la ciudad descomponiéndola, toma la forma, como se ha dicho, de un “carrete de hilo” que se arroja al “alma” de las cosas expresando una comunicación del yo con el mundo. Esta relación es frágil y, cuando no se produce, el yo sufre:

carrete de hilo mi YO
 lo desenvuelvo sobre las cosas,
 y al recogerlo traigo
 el alma de las cosas hasta mi alma. (*Poemas simplistas* 35)

Asimismo, el deseo de autoconocimiento recorre toda la aventura del yo hidalguiano: “hace muchos años que llevo / viajando por mis provincias interiores¹⁴” (36).

El peruano cantó a la máquina en sus poemarios anteriores a 1923. Sin embargo, ya para inicios de los veinte estaba buscando su otra vía: en el prólogo a *Simplismo* (1925), se lee que “la poesía es el arte de pensar en metáforas” (“Invitación” 5). Lo que singulariza esta etapa de la poética hidalguiana es la oposición radical entre el “alma” de las cosas –que el yo poético anhela– y el orden burgués. La comunicación entre el yo y el mundo no apela a convenciones retóricas (en alusión al simbolismo y/o el modernismo), sino a la praxis imaginativa que, a través de la metáfora, recrea el mundo.

Como se ha dicho, Mariátegui considera que Hidalgo está, “sin quererlo y sin saberlo, en la última estación romántica. En muchos versos suyos, encontramos la confesión de su individualismo absoluto” (255); asimismo, lamenta la carencia total de unanimismo, es decir, la falta de

¹³ Gironde, “en ‘Fiesta en Dakar’ muestra un friso de la vida colonial donde ‘europeos que usan una escupidera en la cabeza’ alternan con ‘negros estilizados con ademanes de sultán’” (Armando y Fantoni 477).

¹⁴ Piénsese en el primer poemario del estridentista mexicano Manuel Maples Arce, *Andamios interiores. Poemas radiográficos* (1922), en el cual el yo y la ciudad se confunden en una aventura de autoconocimiento y reconocimiento.

cualquier emoción colectiva en sus versos, y considera que el poeta “logra su más alto acento de lírico puro” cuando se evade de su egocentrismo. La crítica de Mariátegui es lugar común en la crítica contemporánea en el Perú, y se olvida que el juicio del Amauta, aunque sugerente, obedece a un programa ideológico¹⁵.

Nótese que el contacto entre las almas del yo y de las cosas¹⁶ expresa un punto poco recordado del *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912): “la obsesión lírica de la materia” (Rainey 122)¹⁷, según la cual el poeta debe intuir analógicamente la relación entre todos los entes, incluido el ser humano. Asimismo, el manifiesto insta a eliminar el yo de toda literatura, es decir, el psicologismo; se reemplaza, entonces, al yo “arruinado por bibliotecas y museos, sujeto a la lógica y la sabiduría del miedo” por uno que “se aferra a la materia a golpes de intuición”; se pasa así de la rutina al descubrimiento. A diferencia del juego girondino, aparece la inquietud de un yo que se pregunta por su origen en términos de tecnología urbana:

(Y) día a día,
 inquieto,
 siempre inquieto,
 eternamente inquieto,
 ME HAGO
 ESTA SOLA PREGUNTA FORMIDABLE:
 ¿quién es mi motorista? (*Poemas simplistas* 39)

¹⁵ Véase la carta de Hidalgo a Mariátegui de 1928 en la cual aquel critica el “exceso de nacionalismo” (*Correspondencia* 486) que el Amauta estaba promoviendo entre artistas peruanos y que impidió, según el arequipeño, el éxito de una muestra plástica peruana en Buenos Aires.

¹⁶ Incluso el yo se confunde con los objetos de la urbe, pero con un objeto con alma: “yo camino / como colgado del cielo / por un trolley invisible / para mis miradas / y las miradas del mundo // soy pues un tranvía, / UN TRANVÍA CON ALMA, / Un alma grande, grande” (*Poemas simplistas* 38). “Alma” en este contexto adquiere el sentido de ser visto con nuevos ojos, con los ojos de la intuición que rompe el orden burgués.

¹⁷ “Sorprendere attraverso gli oggetti in libertà e i motori capricciosi la respirazione, la sensibilità e gli istinti dei metalli, delle pietre, del legno, ecc. Sostituire la psicologia dell’uomo, ormai esaurita, con L’OSSESSIONE LIRICA DELLA MATERIA. Guardatevi dal prestare alla materia i sentimenti umani, ma indovinate piuttosto i suoi differenti impulsi direttivi, le sue forze di compressione, di dilatazione, di coesione, e di disgregazione, le sue torme di molecole in massa o i suoi turbini di elettroni” (Rainey 122).

El yo se arroja al mundo y hunde sus “manos en el vientre del espacio” (72) para transformarlo; no solo mira, sino que desea intervenir¹⁸. ¿Es posible hablar de un animismo urbano en la poética hidalguiana de los veinte?

Si la mirada girondina fragmenta la realidad con la avidez del *photojournalist*, el yo hidalguiano se arroja a la urbe para intuir su “alma” y autoconocerse. Téngase en cuenta el contexto sociopolítico de ambos autores. Gironde, porteño de origen oligárquico, es líder del martinfierrismo durante la llamada *belle époque* argentina; el peruano, en cambio, es primero un provinciano en la capital peruana y, luego, un extranjero en Buenos Aires, ciudad en la que se instalará definitivamente. Si bien colaboró con *Amauta*, las discrepancias, junto al respeto y admiración por su director, no tardaron en aparecer.

En términos socioeconómicos, y extrapolando el análisis que Ángel Rama hace del modernismo¹⁹, la entrada del liberalismo capitalista en América Latina a fines del siglo XIX tiene su correlato estético en la exacerbación del yo del artista y su incansable búsqueda de originalidad. Al perder su rol sociopolítico, el poeta se convierte en un iconoclasta, en un “raro” como lo había definido Rubén Darío. Durante las primeras décadas del XX, este individualismo entra en contacto con las reivindicaciones sociopolíticas de corrientes emergentes (anarquismo, socialismo, reforma universitaria). En este sentido, la vanguardia latinoamericana nace de la tensión entre una estética que privilegia la autonomía del artista y otra que se compromete con las luchas sociales²⁰ o, más precisamente, *nuestras vanguardias son esta tensión* intuida por Taborda y su “otra vía”.

¹⁸ “Esos / ímpetus que de improviso / me dan / de arrebatar me / de saltar, / de hablar a gritos / y de hundir / mis manos en el vientre del espacio: / SON LOS RÍOS / QUE ME BEBÍ esa tarde de ancha sed. / los ríos / que quieren escaparse de mis venas / para inundar el universo” (72).

¹⁹ En tierras peruanas, el representante de la exacerbación del yo del modernismo es José Santos Chocano; para Mariátegui, Hidalgo representa la radicalización de esta tendencia (“individualismo absoluto”) (Rama).

²⁰ O entre pasado y futuro; nótese que la vanguardia latinoamericana buscó *lo nuevo en lo más antiguo u originario*: la figura de Martín Fierro, la del amauta, la del antropófago o la dedicatoria a Huitzilopochtli en *El movimiento estridentista* de List Arzubide.

Como se verá, la respuesta de Gironde e Hidalgo a la pregunta de Taborda por el nuevo arte será la incansable experimentación verbal que desea expresar la experiencia de un yo que se autoconoce *a través* del mundo. En la década del treinta, el yo de *Espantapájaros* (1932) se diversifica mediante su inmersión en un mundo como autodescubrimiento, de allí que proclame que es “un cocktail de personalidades” (Gironde, *Obra* 86) o que “¡viva el esperma aunque yo perezca!” (115). El yo poético hidalguiano, por su parte, intensifica la aventura del autodiseño a través de imágenes cuya potencia ya no radica solo en la metáfora, sino en la contundencia de los sustantivos. En *Dimensión del hombre* (1938), se lee lo siguiente:

Después de tanto tiempo de no haber Dios en este mundo tenemos
la conciencia de la rosa,
con su todocolor, su nadacosa,
solamente rosa. (13).

Esta búsqueda animista (o anárquicamente unanimista) es la que ha sido soslayada por la crítica. Con Hidalgo, vale la pena preguntarse si es posible yuxtaponer anarquismo y animismo. Ya desde los años veinte, Hidalgo y Gironde están buscando la “otra vía” al futurismo; y cada uno aterrizará al amor de forma muy particular a través de sus aventureros yoes.

A partir de la década del cuarenta, los vanguardistas latinoamericanos llevaron a cabo un balance de sus aventuras. Recuérdese, por ejemplo, los duros juicios sobre el modernismo hechos por Mario y Oswald de Andrade²¹ (quienes no dejaron de reconocer, sin embargo, la importancia de este período para el arte brasileño). Gironde²² e Hidalgo continúan y transforman la aventura de los veinte a través de lo que denomino

²¹ Mario de Andrade afirma en “O movimento modernista” (1942) que “toda mi obra no es más que un hiperindividualismo implacable [...] de una cosa no participamos: del mejoramiento político social del hombre”; Maples Arce, por su parte, no menciona al futurismo o a su experiencia estridentista en *Incitaciones y valoraciones* (1957).

²² Gironde hace un balance positivo del martinfierrismo en la *Memoria* (1949) que conmemora la aparición del periódico.

intensificación yoica que los llevará a la disgregación radical, mas no desaparición, de sus yoes.

Es conocido que el Gironde de los cuarenta hace un alto en el camino para incorporar a la pampa argentina en su proyecto poético (*Campo nuestro*, 1946). En este poemario, el yo mira el campo, lo contempla como Salinas hará con el mar el mismo año en *El contemplado*. El yo se detiene y canta la presencia de la pampa. Se ha dicho que esta apuesta girondina es una excepción, es un alto en el camino que desembocará en el cansancio de *En la masmédula*. Creo que esto debe revisarse. Lo que sucede con la obra poética de Gironde en los cuarenta es una búsqueda de realidad, de presencia. El yo poético –ya no un cosmopolita desligado de su telúrica realidad– se reencuentra con el campo argentino que será el sujeto de su identidad y de *su posibilidad*. Y es el aspecto de posibilidad el que se ha soslayado.

Tomando como punto de partida un poema²³ aparecido en el diario *La Nación* en 1950, Jorge Schwartz afirma que el Gironde de los años cincuenta abandona el “positivismo mítico y totalizante” (“La trayectoria” 755) de *Campo nuestro* para culminar en el “nihilismo exacerbado” de *En la masmédula*²⁴. Considero que la lectura de Schwarz ve en la nada una instancia improductiva; sin embargo, si se pone igual énfasis en el “que ladra” y en el “no comprendo” del poema, la interpretación atraviesa un cambio sustancial, ya que esta nada no solo habla, sino que ladra, produce un *sonido informe* que el yo poético (aún) no comprende, pero que desea expresar; llámese a este rasgo *productividad de la nada*. De hecho, Schwartz, en un guiño filosófico se pregunta si este poema no será “homenaje argentino a *L’être et le néant de Sartre*” (755).

²³ Se trata del poema “Versos al campo” (1945): “No es mar. No es tierra en pelo. / No es consistencia de cielo, / ni horizonte altanero. / Es nada. Es pura nada. / Es la Nada... que ladra. / Me están hablando los campos / pero yo no los comprendo”.

²⁴ Para Schwartz, “la trayectoria nihilista de Gironde en *Persuasión de los días* y *En la masmédula*, exalta la ausencia, el silencio, el vacío, la nada. El ‘No’ que abre *En la masmédula* y la palabra ‘silencio’ que encierra el último poema (‘Cansancio’) dan un sentido inequívoco de nihilismo de su última obra” (758-759).

Para el filósofo francés, la nada es la libertad del ser humano que se opone a la necesidad del ser (lo dado en tanto materialidad e historicidad): aparece así la posibilidad de expresar (y transformar) la realidad que es “total mezcla plena”, “pura impura mezcla” (Girondo, *Obra* 219). En “Aparición urbana” (*Persuasión de los días*, 1942), por ejemplo, el mundo se le presenta al yo poético como materia agónica que, sin embargo, es posibilidad de una experiencia transformadora (trascendencia débil) si es que es mirada con los ojos de una libertad yoica:

¿Surgió de bajo tierra?
 ¿Se desprendió del cielo?
 Hablaban de un caballo.
Yo creo que era un ángel. (133; énfasis mío)²⁵

Es en el intersticio entre lo dado y lo (im)posible –hábitat de la libertad– que surge la visión de la esperanza²⁶. Campo y caballo se configuran, entonces, como las pistas de aterrizaje que se oponen y, simultáneamente, sostienen al yo, y, sin las cuales, continuaría fragmentando la realidad a partir de un deseo sin oposición. Por su parte, en la década de los cincuenta, la poética hidalguiana intensifi a la aventura yoica hasta dar forma a “Yomismo”. Antes de analizar esta figura, veamos los antecedentes: en 1944, Hidalgo publica *Tratado de poética*. Este texto ‘perdido’²⁷, de más de cuatrocientas páginas, representa la investigación más seria sobre la

²⁵ ¿Puede pensarse la productividad de la nada como análoga a la dialéctica negativa de Theodor Adorno que escoge el ensayo como forma utópica de una felicidad no-identitaria? De hecho, es sugerente complementar la lectura deleuziana de la obra de Girondo (como pliego barroco o *continuum* para el que no existe el vacío) propuesta por Schwartz con una lectura adorniana (la potencia de la no-identidad, de aquello que perece, la ruina, la facies hipocrática: el caballo-ángel).

²⁶ Es productivo oponer este poema al que Schwarz da como ejemplo del nihilismo girondino, “Tríptico II” en el cual los amantes se aman “en vocación de polvo, / de humareda, / de olvido”. Para el crítico, este poema muestra la transformación vanguardista del nihilismo típico del desengaño barroco, ya que Girondo “transforma la dialéctica de los amantes para plantear un amor sin tensiones a partir de la muerte” (“La trayectoria” 758); mientras que el barroco expresa un sentido teológico y metafísico propios del Renacimiento, el poema de vanguardia muestra las tensiones entre el ser y la nada contemporáneos.

²⁷ No he encontrado bibliografía crítica sobre el texto.

poesía hecha por el arequipeño (y por un poeta peruano); dividido en doce secciones que van desde una investigación sobre la inspiración hasta un detallado análisis de las diferencias entre ritmo y rima, es el último capítulo del texto titulado “El Yo, clave de todo” el que permite comprender al Hidalgo de fines de los cincuenta.

Para Hidalgo, el primer crimen que “el hombre cometió contra sí propio fue la inflación de un yo parasitario y postizo y de cuya explotación viven las religiones, la filosofía, la política, las artes, la poesía” (*Tratado* 401), se trata del yo como producto de la ideología; he aquí reactualizada la crítica a Mariátegui. En este sentido, el objetivo de la humanidad sería “la conquista del yo”. El abandono de este yo postizo culminaría en el “nuevo reino post individualizado” (408) donde ya no habitarán “los yo aislados” sino una *fraternidad posindividual* que habrá erradicado el mayor vicio del individuo: la propiedad (“el mío”), gracias a la incansable búsqueda de “idiomas de sí mismos” que, para Hidalgo, no es “una hipótesis sino [que] está demostrado en la misma inexplicación que rodea a los primeros poetas que escribieron en un idioma cifrado para sus contemporáneos, en el idioma de sí mismos, de su yo verdadero” (416). La conjunción entre el animismo y unanimismo anarquistas de la década de 1920 desemboca en una fraternidad de seres humanos que se diseñan a sí mismos a través de un lenguaje propio, que ya no se experimenta como propiedad identitaria, sino como deseo de compartir el lenguaje-que-es-uno-mismo-en-transformación-permanente con los demás.

El poeta²⁸ es la figura en quien “el yo verdadero logra sobreponerse al yo convencional” (412) gracias a la inspiración y al incansable trabajo con la palabra que, en tanto “vehículo de la poesía”, es “muda, o mejor dicho se expresa en mudez; esa palabra es la interior, de la cual, solo y apenas es reflejo la palabra hablada” (400); se entiende así también, retrospectivamente, el poema “Nada simplista” como lienzo en blanco donde puede desplegarse la libertad del yo hidalguiano. La palabra interior

²⁸ Hidalgo, en clave místico-platónica, refiere que la capacidad de revelar la falsedad del yo individual “explica la conducta hostil observada por la sociedad frente a los poetas. El mundo reacciona contra ellos como reaccionaría una manada de ovejas si apareciera entre ellas una con aspecto de tal, pero que en realidad no fuera una oveja” (412).

se revela como fuente inextinguible de sentidos que el poeta convierte en metáforas anhelando un mundo en el cual la poesía se comunique “por simple presencia” (414), a través de las cosas. El lenguaje de Hidalgo recuerda a la analogía mística²⁹ que ve en Dios una fuente inagotable de sentidos; sin embargo, Hidalgo habita un mundo en el cual Dios ya “no existe” (400). ¿Dónde se encuentra pues esa fuente inagotable?

Llegamos así a los años cincuenta: por un lado, para Girondo (*En la masmédula*, 1953), el yo se convierte en fuente inacabable de sentidos capaz de yuxtaponer elementos diferentes y/o contradictorios gracias a esa “mezcla con que adherí mis puentes” (*Obra* 219). ¿Qué conectan estos puentes? Lo puro y lo impuro, el amor y la muerte, el mundo y el yo, *el pasado y el futuro*; el yo girondino de los cincuenta es un dialogante infinito que muestra la coexistencia paradójica de entidades opuestas. Sobre la coexistencia de pasado y futuro, Aldo Pellegrini rastrea el uso del heptasilabo y el endecasílabo comunes en el barroco español (38); asimismo, Schwartz sostiene que es el barroco el que permite explicar la productiva tensión entre el ser y la nada de la última poética girondina que llena ese vacío con el aluviónico trabajo verbal que busca rozar, otear, una nueva experiencia en el mundo (“La trayectoria” 753-54).

Por su parte, en *Biografía de yomismo* (1959), Hidalgo introduce a “yomismo”, personificación del “Humano verdadero” del *Tratado*. Esta figura se revela como fuente infinita de sentidos que reúne al ser humano con su “ser universal, suma de las emanaciones del ser particular; con la verdadera Unidad, que por lo tanto está en todas partes” (*Tratado* 400) y cuyo modo de expresión es la poesía como “trabajo integral, como condensación del recuerdo colectivo y *siempre rehaciéndose*” (400; énfasis mío)³⁰. “Yomismo” se revela como la fuente inagotable de poesía

²⁹ Nótese que Hidalgo fundamenta su propuesta poética con la obra de Carlo Suares, cabalista francés para quien “solo es verdaderamente humano un estado en el que el hombre está liberado de las asociaciones que componen su conciencia consciente de sí. En un nuevo estado, el hombre, al fin consciente, no es más un yo” (405)

³⁰ Nótese las semejanzas entre el lenguaje del *Tratado* y la descripción de Yomismo y de su padre: “De carne es solo la mitad del cuerpo / La otra mitad es de algo etéreo / De algo que emigra de él para impregnarse de vacío lleno / Formas insostenibles / emancipadas de sí mismas / Estructuradas como emanaciones / En volúmenes utópicos de efluviio” (*Biografía*

y de vida. Para el Hidalgo de la década del cincuenta, la fuente no es Dios sino el “Humano en sí”, ya que aquel “no existe y solo es una metáfora, la metáfora de nuestro sueño de perfección” (401). Y es la poesía el límite de la experiencia humana; no hay nada más allá de ella o “solo es poesía lo que se encuentra más allá de algo, más allá de todo” (401).

Para comprender mejor el cultivo-de-Yomismo en tanto hilo que da continuidad a la poética de Hidalgo desde los años veinte hasta los sesenta es útil recordar las antropotécnicas de Peter Sloterdijk en cuanto “ejercicios permanentes a través de los cuales los *homo sapiens* llegan a ser seres humanos” (Castro-Gómez 67)³¹; el filósofo alemán, define estos ejercicios como “cualquier operación mediante la cual se obtiene o se mejora la cualificación del que actúa para la siguiente ejecución de la misma operación, independientemente de que se declare o no se declare a esta como un ejercicio” (Sloterdijk 17). Estas técnicas pueden dividirse en dos tipos: por un lado, se encuentran las técnicas aplicadas por unos hombres sobre otros (*Fernsteuerung*); por otro, las que los individuos aplican sobre sí mismos (*Selbststeuerung*).³²

El cultivo-del-yo, en cuanto antropotécnica de sí mismo o tecnología del yo, no se supedita a ideologías estéticas, políticas o divinas, de allí que “no son sensatos ni un ‘arte por el arte’, ni un ‘arte para el pueblo’, ni un ‘arte hacia Dios’; solo vale el arte por el hombre, o para él, pero para el individuo verdadero, hasta ahora falseado” (*Tratado* 366). Este cultivo se configura así como una antropotécnica poética de resistencia frente a

7); en el corazón de su padre “cabían miles de abrazos sin promiscuarse y sin hacinamiento / porque al espacio su conducta cual si fuera de goma lo estiraba” (10).

³¹ Estas técnicas han permitido a los seres humanos “desde tiempos inmemoriales, sobrellevar más o menos bien su vulnerabilidad ante el destino, incluida la mortalidad, a base de antelaciones imaginarias y del uso de una serie de armas mentales” (Sloterdijk 24).

³² Como afirma Santiago Castro-Gómez, ambas antropotécnicas se comprenden mejor a la luz de las nociones foucaultianas de tecnologías de poder y tecnologías del yo respectivamente; mientras que aquellas “determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación, y consisten en una objetivación del sujeto” (Foucault 49), estas “permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad” (49).

aquellas instancias históricas que amenazan la libertad del individuo para autodiseñarse, de allí que “todo poeta verdadero es en principio, en su más profunda intimidad, y aunque él mismo no lo sospeche, un anarquista” (259):

Ahora bien, un poeta es tanto más puro y por ende tanto más grande cuanto menos gobierno tiene. No tiene ni apenas el gobierno de sí mismo. No admite imposiciones ni de las mismas ideas que profesa, si profesa algunas, pues en el trance de la inspiración se deja llevar por esta en un momento dado y ofende a aquellas, lo cual explica las numerosas contradicciones en que incurren aun los más adictos a la lógica. (*Tratado* 260)

Hidalgo, comentando su “Biografía de la palabra revolución”, afirma que es un “elogio de la revolución pura, de la revolución en sí, cualquiera sea la causa de que la dicte” (386) y vuelve a mencionar lo que considera el error de Mariátegui, a saber, que “no alcanzó a ver el matiz solo adjetivo de la expresión; en realidad, ese poema es el encomio de la ‘revolución permanente’, del deseo incesante de superación, triplicado de disconformismo y de protesta” (386); la pureza que Hidalgo exige tanto al poeta como a la revolución consiste en ser representante de esta actitud que no es sino “la extrema izquierda del individualismo” (259). La poética hidalguiana no impone la adhesión a una ideología específica; exige, en cambio, tener el criterio para apoyar aquellas ideas que, históricamente, estén del lado del libre cultivo-del-yo.

No se trata de oportunismo político, sino de una coherencia poética caracterizada por una comprensión menos ideológica y más ética de la izquierda³³; Hidalgo se queja de la apropiación de su poema por parte de la izquierda política y afirma que “eso depende de un sentimiento

³³ Se entiende así, además, la imagen de las dos manos que utilizara Hidalgo para no confundir la izquierda política con la izquierda ética y estética: “para Perogrullo la izquierda es siempre la izquierda y la derecha es siempre la derecha. Para mí, no. Por el contrario. Ocurre que a veces la izquierda es la derecha y viceversa. Hay momentos en que las manos confunden su posición y momentos en que la trastocan. A causa de ello, hay gente que pierde el concierto; y resbala, naturalmente [...] Quedan avisados ciertos izquierdistas. Lo esencial, en arte, no son las cosas que se dice, sino la forma como se las dice. En eso reside la posición literaria” (*Diario de mi sentimiento* 80-81; en Sarco 325).

subconsciente, verdaderamente consciente, de los pueblos: *el concebir las revoluciones solo como pasos hacia adelante*” (387; énfasis mío). En un giro cuyas consecuencias estético-políticas escapan a este artículo, Hidalgo sostiene que lo revolucionario no tiene por qué ser siempre un progreso o, en términos de Sloterdijk, una desinhibición³⁴; es posible suponer que, en ciertos momentos históricos, la inhibición (siempre voluntaria y en pro del cultivo-del-yo) es más revolucionaria que la exacerbación de un yo falsificado a causa de cualquier ideología, sea esta comunista, fascista o capitalista. Nunca más actuales las palabras de este poeta arequipeño.

Podría pensarse que esta exigencia antropotécnica (o, mejor aún, antipoética) desemboca en un individuo obsesionado consigo mismo; este juicio, que la crítica ha tendido a reproducir al interpretar la vida-obra de Hidalgo, impide ver la complejidad de su propuesta poética. Si ya en los años veinte el poeta arequipeño ofrecía una respuesta al problema social a través de su poema de varios lados; a partir de los cuarenta, conecta el cultivo-del-yo con una dimensión ontológica cuya finalidad es el reencuentro del ser humano con su verdadero Ser, su Yomismo. De hecho, el mismo Hidalgo se pregunta cómo resolver “la antinomia entre el individualismo que se le reconoce al poeta y la universalidad de voz que se le confiere” (381). En otras palabras, ¿cómo se establece el puente entre las dimensiones individual y ontológica del ser humano?

Al respecto, afirma que el yo del individuo común tiene “una zona, mínima es cierto, de contenido imponderable e inmensurable que, no pudiendo expresar por sí mismo, deja escapar para que recoja en su seno el ser universal, el cosmos. Esto es lo que el poeta dice, esto lo que forma la estructura de su lenguaje” (382). Citando a Max Jacob, Hidalgo afirma

³⁴ Según Sloterdijk, mientras que las antropotécnicas del período medieval buscaban el distanciamiento del mundo aspirando a un ideal de vida contemplativa, las de la modernidad promueven la desinhibición y la experimentación constante; “mientras que aquellas procuraban una transformación del sujeto con el fin de sujetarlo, de inhibirlo para hacerlo obediente, estas favorecen, en cambio, una transformación del sujeto con el fin de desujetarlo, de librarlo de las cadenas de la obediencia para lanzarlo hacia los *experimentos consigo mismo*” (Castro-Gómez 68).

que “el hombre pierde a cada instante los sentimientos humanos de su expresión; la poesía se los devuelve” (382); este es el valor supremo que el poeta tiene para los individuos, pues, a través de su lenguaje, estos pueden recordar su carácter racional-afectivo universal (la “idea o emoción central” de los años veinte) olvidado a causa de ideologías. Se trata de una esfera que, como se ha visto, hace posible, por un lado, el cultivo-del-yo como revolución permanente (el verso autónomo y con personalidad) y el entendimiento entre los individuos para formar un organismo común (el poema de varios lados). Para Hidalgo, este ejercicio permite no solo la mejora de la realidad social, sino sobre todo el reencuentro del ser humano con el mundo de lo no humano al que da sentido³⁵. Nuevamente, reconoce que es el poeta el que se hila con el mundo a través del carrete de su técnica antropoética. La singularidad de la poética hidalguiana, y es en este punto donde las propuestas de Sloterdijk cobran relevancia, es que no comprende el cultivo-del-yo en términos identitarios, sino agenciales; se trata de un permanente ejercicio a través del cual el individuo construye su yo y se reencuentra con su ser-humano.

Esta posibilidad –en cuanto articulación de antropología (yo) y ontología (ser) a través de la poesía (ser-yomismo)– no es sino un “atractor vertical”³⁶, es decir, punto de referencia de los ejercicios que los individuos se aplican permanentemente a sí mismos y que hacen posible “el imperativo ético fundamental de ir más allá de las propias condiciones existentes hacia un nuevo estado del ser que aparece como imposible o ‘monstruoso’ en relación con los hábitos, las normas y los sistemas de protección cerrados de la vida social cotidiana” (Roney 4-5; traducción propia).

³⁵ “Las cosas no pueden ser tampoco tan inanimadas como se presume. El dicho de ‘hacer hablar a las piedras’ no es solo un tropo bíblico. Ellas se hablan por medio de las ignotas semejanzas que la poesía les encuentra. La metáfora es una comunicación entre las cosas, la manera que ellas tienen de declararse sus insospechados parentescos. Y en esto no hay asomo de sutileza ni de vago o delirante metafisiqueo” (216).

³⁶ “En la interacción entre el repliegue defensivo en un interior y la apertura extática al mundo, el ser humano mira hacia nuevos horizontes en forma de ‘atractores verticales’, por utilizar el lenguaje de *Has de cambiar tu vida*, a través de los cuales puede descubrir una vida diferente” (5).

Hidalgo y Gironde, *yomismos* hasta la *masmédula* del lenguaje y la vida, aterrizan la vanguardia a través de una intensa aventura verbal cuyo fin no es el culto, sino el cultivo incansable de un yo diseñador del lenguaje de sí mismo y libre de ataduras ideológico-identitarias. Desde la década del cincuenta, estos rivales aliados transforman la ruptura vanguardista en una incansable búsqueda de la plenitud verbal y vital del hombre (por efímera que sea) a través de la apertura del lenguaje *del y en* el mundo.

Este análisis ha mostrado que visitar la poética de Hidalgo exige la problematización del marco teórico socialista que, en 1928, utilizó José Carlos Mariátegui para la interpretación literaria; como se ha visto, la crítica ha tendido a reconfirmar, si bien con variaciones, la lectura según la cual Hidalgo no sería sino un individualista obsesionado con el culto de su propio yo. Esta lectura impide ver la potencialidad de la poética del arequipeño que no es, como sostuvo Mariátegui, un estadio inferior a la poética de Vallejo, sino una alternativa de vanguardia libertaria cuya clave es el cultivo-del-yo como aventura personal.

Asimismo, la comparación, preliminar y panorámica, con la poética de Oliverio Gironde ha permitido ver la evolución de la aventura yoica de Hidalgo en los años posteriores a 1945, cuando alternativas a los totalitarismos –tanto de izquierdas como de derechas– eran urgentes. Finalmente, y yendo más allá de los objetivos del presente artículo, la coexistencia de una interpretación literaria de tendencia socialista con una de tendencia libertaria busca ser el inicio de un encuentro productivo entre perspectivas críticas que parecen hoy más que nunca irreconciliables: no se trata de encajar la poética de Hidalgo y la de Vallejo en un marco hermenéutico específico, sino de comprender que ambos ofrecieron dos *vías posibles* para comprender las vanguardias en el Perú y, quizás, en América Latina.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE, MARIO DE. O MOVIMIENTO MODERNISTA. Río de Janeiro: C.E.B., 1942.
- ARMANDO, ADRIANA, Y GUILLERMO FANTONI. "El 'primitivismo' martinfierris a: De Girondo a Xul Solar". *Obra completa*. De Oliverio Girondo. Madrid: ALLCA XX, 1999. 475-89.
- BERGHOLZ, HARRY. "Jules Romains and His *Men of Good Will*". *The Modern Language Journal* 35.4 (abr. 1951): 303-09.
- CAMACHO, BRENDA. "Recepción crítica de la poesía de Alberto Hidalgo". *Escritura y Pensamiento* XV.30 (2012): 25-43.
- CASTRO-GÓMEZ, SANTIAGO. "Sobre el concepto de antropotécnica en Peter Sloterdijk". *Revista de Estudios Sociales* 43 (2012): 63-73.
- DLE. *Diccionario de la Lengua Española*. www.dle.rae.es/.
- DORAN, ROBERT. "Editor's Introduction: Literature as Theory". *Mimesis and Theory. Essays on Literature and Criticism, 1953-2005*. California: Stanford UP, 2008. xi-xxvi.
- FOUCAULT, MICHEL. *Tecnologías del yo*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- GARCÍA, CARLOS. "El Índice de Hidalgo (1926)". *España no existe*. Ed. Alberto Hidalgo, y notas de Carlos García. Madrid: Iberoamericana; Fráncfort del Meno: Vervuert, 2007. 151-83.
- GIRONDO, OLIVERIO. "Versos al campo". *La Nación* [Buenos Aires] 7 oct. 1945.
- _. *Obra completa*. Madrid: ALLCA XX, 1999.
- HIDALGO, ALBERTO. *Biografía de yomismo*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1959.
- _. "De Alberto Hidalgo a José Carlos Mariátegui. Buenos Aires, 21 de diciembre de 1928". *Correspondencia* (1915-1930). Lima: Biblioteca Amauta, 1984. 486-87.
- _. *Diario de mi sentimiento (1922-1936)*. Buenos Aires: Edición privada, 1937.
- _. *Dimensión del hombre*. Buenos Aires: F. A. Colombo, 1938.
- _. "Invitación a la vida poética". *Simplismo: poemas inventados por Alberto Hidalgo*. Buenos Aires: El Inca, 1925. 5-37.
- _. "Pequeña retórica personal". *Amauta* II.6 (1927): 8.
- _. *Poemas simplistas*. Lima: Revuelta, 2011.
- _. *Tratado de poética*. Buenos Aires: Ediciones Feria, 1944.
- MAPLES ARCE, MANUEL. *Incitaciones y valoraciones*. México: Cuadernos Americanos, 1957.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- MARINETTI, FILIPPO TOMMASO. *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978.
- MORAND, PAUL. *Poèmes (1914-1924)*. París: Au Sans Pareil, 1924.
- MUDARRA, AMÉRICO. *¿Búsqueda de lo real o afán de ruptura? Actas del Congreso Internacional de "Poesía hispanoamericana: de la vanguardia a la posmodernidad"*. Lima: Editorial San Marcos, 2012.
- MUSCHIETTI, DELFINA. "Oliverio Girondo y el giro de la tradición". *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2009. 121-46.

- NÚÑEZ, ESTUARDO. *Panorama actual de la poesía peruana*. Trujillo: Libertad, 1992.
- O'HARA, EDGAR. "Alberto Hidalgo, hijo del arrebato". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XIII.26 (1987): 97-133.
- PELLEGRINI, ALDO. "La poesía de Oliverio Girondo". *Oliverio Girondo*. Selección y estudio preliminar de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonautas, 1986.
- RAMA, ÁNGEL. *Rubén Darío y el modernismo: circunstancia socioeconómica de un arte americano*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.
- RAINEY, LAWRENCE ET AL., EDS. *Futurism. An Anthology*. New Haven y Londres: Yale UP, 2009.
- RONEY, PATRICK, Y ANDREA ROSSI. "Sloterdijk's Anthropotechnics". *Angelaki* 26.1 (2021): 3-8.
- ROTHBARD, MURRAY. *La ética de la libertad*. Madrid: Unión Editorial, 1995.
- _. *For a New Liberty: The Libertarian Manifesto*. New York: Macmillan Publishing, 1978.
- SARCO, ÁLVARO. "Alberto Hidalgo en la revista *Amauta*. Correspondencia con J. C. Mariátegui". *Alberto Hidalgo: el genio del desprecio*. Lima: Talleres Tipográficos, 2006. 299-334
- SCHNAPP, JEFFREY. "Why Speed is a Religion-Morality". *Modernitalia*. Bern: Peter Lang, 2012. 1-22.
- SCHWARTZ, JORGE. "La trayectoria masmedular de Oliverio Girondo". 1990. *Obra completa*. De Oliverio Girondo. Madrid: ALLCA XX, 1999. 749-61.
- SCHWARTZ, JORGE. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México: FCE, 2002. 33-94.
- SLOTERDIJK, PETER. *Has de cambiar tu vida: sobre antropotécnica*. Valencia: Pre-Textos, 2013.
- TABORDA, SAÚL. *Escritos políticos 1918-1934*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2009.
- VALLEJO, CÉSAR. *El arte y la revolución (1928-1934)*. Lima: Mosca Azul, 1973.
- _. *Poemas humanos*. Lima: Editora Perú Nuevo, 1959.
- VILLANUEVA, DARÍO. "Actualidad y universalidad de los ensayos de Ortega y Gasset". IV Congreso Internacional de Hispanistas: *España y Rusia en el nuevo espacio comunicativo del siglo XXI*. Moscú, Rusia. Sept. 2013. Ponencia
- WILLIAMS, ROSALIND. "Jules Romains, *Unanimisme*, and the Poetics of Urban Systems". *Literature and Technology: Research in Technology Studies*. Vol. 5. Londres y Toronto: Associated UP, 1992. 177-205.