

Bol. Acad. peru. leng. 78. 2025 (173-199)

LA UBICACIÓN DE *TRAMPOLÍN-HANGAR-RASCACIELOS-TIMONEL* EN EL ENTRAMADO DE LAS REVISTAS CULTURALES PERUANAS

The place of *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* in the network of Peruvian cultural journals

La situation de *Trampolin-Hangar-Rascacielos-Timonel* dans l'enchevêtrement des revues culturelles péruviennes

LAURA MARÍA MARTÍNEZ MARTÍNEZ

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México¹

lauramariamartnezmartnez@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1087-3772>

RESUMEN:

Al contrario de otras revistas de la vanguardia peruana —como *Flechas* (1924), *Boletín Titikaka* (1926-1930) y *Amauta* (1926-1930)—, la revista *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* (1926-1927), que dirigieron Magda Portal y Serafín Delmar, apenas cuenta con estudios especializados. Para abordar este vacío crítico, el objetivo de este artículo ha sido dilucidar la ubicación de *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* en el campo revisteril peruano. Para ello, mediante una óptica comparativa, primero, atendí a la naturaleza de sus manifiestos y objetivos; en una segunda instancia, he analizado su posición respecto a

¹ Becaria del Programa de Becas Posdoctorales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en el Instituto de Investigaciones Filológicas. Asesorada por la doctora Yanna Hadatty Mora.

otras revistas vanguardistas, y, por último, he estudiado el lugar de la literatura escrita por mujeres en la revista.

Palabras clave: revista cultural, vanguardia, Perú, escritoras, campo revisteril.

ABSTRACT:

Unlike other Peruvian avant-garde journals—such as *Flechas* (1924), *Boletín Titikaka* (1926-1930), and *Amauta* (1926-1930)—the journal *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* (1926-1927), edited by Magda Portal and Serafín Delmar, has been the subject of very few specialized studies. To address this critical gap, the aim of this article has been to elucidate the place of *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* in the field of Peruvian journals. To this end, using a comparative approach, I first examined the nature of its manifestos and objectives; secondly, I analyzed its position in relation to other avant-garde journals; and finally, I studied the place of literature written by women in the journal.

Key words: cultural journal, avant-garde, Peru, women writers, journal field.

RÉSUMÉ :

Contrairement à d'autres revues de l'avant-garde péruvienne — telles que *Flechas* (1924), *Boletín Titikaka* (1926-1930) et *Amauta* (1926-1930) —, la revue *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* (1926-1927), dirigée par Magda Portal et Serafín Delmar, ne compte que très peu de recherches spécialisées. Face à cette lacune critique, cet article cherche à élucider la situation de *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* dans le domaine des revues péruviennes. Pour cela, nous avons abordé, suivant une approche comparative, la nature de ses manifestes et de ses objectifs; nous avons analysé ensuite sa position par rapport à d'autres revues

d'avant-garde, et, finalement, nous avons étudié la place qu'occupe dans cette revue la littérature écrite par des femmes.

Mots clés : revue culturelle, avant-garde, Pérou, écrivaines, champ revuistique.

Recibido: 28/01/2025 Aprobado: 03/10/2025 Publicado: 31/12/2025

1. Introducción

La revista de cuatro nombres *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* (1926-1927), que dirigieron Magda Portal y Serafín Delmar en Lima, es brevemente abordada en numerosos estudios sobre la vanguardia latinoamericana, como las compilaciones de manifiestos de Hugo Verani (1986) y Jorge Schwartz (1991) y *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano* (2011), de Gloria Videla de Rivero. Asimismo, es objeto de varios párrafos en estudios claves de literatura peruana del siglo xx, como *Panorama actual de la poesía peruana* (1938), de Estuardo Núñez, y *La poesía postmodernista peruana* (1954), de Luis Monguió, y en libros centrados en la trayectoria intelectual de la poeta peruana, como *Magda Portal, la pasionaria peruana* (2000), de Daniel Reedy.

Al contrario de lo que sucede con otras revistas esenciales de la vanguardia peruana, que sí cuentan con estudios especializados (véanse Adams y Majluf, 2019; Castañeda, 1989; Vásquez Guevara, 2021; Vich Flórez, 2000, entre muchos otros en torno a la revista de José Carlos Mariátegui), apenas hay estudios específicos que aborden la revista dirigida por Portal y Delmar. Entre los pocos existentes, cabe destacar las tesis de licenciatura *Encuentro del tipo vanguardista: Magda Portal y Jorge Pimentel (una perspectiva de género)* (2014), de Elena Chávez Goycochea, y *Vanguardia y revolución en las publicaciones periódicas tempranas peruanas de Magda Portal* (2024), de Stick Johanan Díaz

Cervantes, las cuales exploran la configuración de *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* dentro de la trayectoria vanguardista de la poeta, pero no se focalizan en su definición en el entramado de las revistas culturales peruanas.

Con el fin de cercar este vacío crítico y contribuir a los cada vez más fructíferos estudios sobre revistas, este artículo ha tenido como objetivo dilucidar la posición de *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* en el campo revisteril peruano. Para ello, mediante una óptica comparativista, en la primera parte, atiendo la ubicación estética-ideológica de sus objetivos y manifiestos; en la segunda parte, analizo las relaciones que los cuatro números establecieron con otras revistas de la época —en especial con *Amauta*—, y, en la última parte, planteo la modernidad de su posicionamiento frente a la literatura escrita por mujeres. A través de los diferentes apartados que constituyen este artículo, expongo cómo la revista se irguió como una publicación de izquierda dentro del territorio limeño, particularmente moderna con la figura de las escritoras y con un equilibrio tenso entre la vertiente estética y la raigambre política de la vanguardia.

2. Objetivos, etapas, manifiestos

Dos años después de la desaparición de *Flechas* (1924), la revista que dirigieron Federico Bolaños y Magda Portal y la primera que se autodenominó vanguardista en el entorno peruano, Portal comenzó a dirigir junto con Serafín Delmar otra revista vanguardista. Atrás había quedado la ambigüedad de la revista anterior, el estado intermedio entre el abandono del modernismo y el abrazo de la renovación, puesto que la revista de 1926 tenía tan marcado el carácter rupturista que ni siquiera soportaba la continuidad de un mismo nombre. A la par que Portal y Delmar escribieron sus libros claves de la vanguardia peruana —tanto *Una esperanza i el mar* como *Radiogramas del Pacífico* salieron en 1927—, publicaron cuatro números: *Trampolín* (primera quincena de octubre de

1926), *Hangar. ex-trampolín* (segunda quincena de octubre de 1926), *Rascacielos. ex-hangar* (noviembre de 1926) y *Timonel. ex-rascacielos* (marzo de 1927). Cada título integraba el espíritu de su postura vanguardista —el ansia de avanzada con la introducción de una palabra nueva y la necesidad de ruptura con la presencia tachada del pasado— y materializaba en ese gesto una idea de modernidad similar a la planteada por Octavio Paz en *Los hijos del limo*: «Una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que esta sea; pero la desaloja solo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad» (1974/1990, p. 18).

A pesar de que la revista mantuvo con coherencia sus dos objetivos principales, la reivindicación del arte nuevo y la elevación del cosmopolitismo, las variaciones de su estructura solo pueden entenderse a la luz de sus etapas. Sus cuatro números pueden dividirse en tres periodos: a) los dos primeros números, sin un director claro; b) el tercer número, dirigido por Serafín Delmar, y c) el cuarto número, dirigido por Magda Portal. Todos ellos, sin embargo, se encontraban bajo la administración de Jacinto Baquerizo y tenían la misma disposición visual: un pliego compuesto por cuatro cuartillas a dos caras, sin ilustraciones, sin paginación y con una puesta en página sobria, posiblemente a causa de un bajo presupuesto económico. Se trata de una materialidad sencilla que la distanciaba del diseño tradicional de una revista y la aproximaba más a un folleto, a una hoja volante, a una publicación de rápida circulación que manifestase la urgencia de la ruptura vanguardista, como ya lo había hecho *Actual. Hoja de vanguardia*, del estridentismo mexicano, en 1921.

Los dos primeros números de la revista de cuatro nombres —*Trampolín* y *Hangar*— llevan el subtítulo «supra-cosmopolita» y tienen en la portada una alusión general a los colaboradores de la revista,

sin especificar el director (o directores) de esta. Así, en *Trampolín* aparecen los nombres de Magda Portal, Serafín Delmar, Alejandro Peralta, Gamaliel Churata y Julián Petrovick, mientras que en *Hangar* hay una lista de colaboradores más extensa: Vicente Huidobro, Magda Portal, Alejandro Gutiérrez, Gamaliel Churata, Serafín Delmar, Carlos Oquendo de Amat, Amador Huanka y J. Moraga Bustamante. Desde la nómina en portada, pueden discernirse las personalidades del campo intelectual afines a la revista: escritores cercanos al núcleo limeño (Magda Portal y provincianos de Huancayo que residen en Lima, como los hermanos Bolaños), poetas del grupo vanguardista Orkopata de Puno (Churata, Peralta y Oquendo de Amat) y vanguardistas internacionales (Vicente Huidobro).

Trampolín y *Hangar* comparten estructura: cuatro cuartillas dedicadas a la poesía nueva, un apartado para la reseña de obras, una sección de textos en prosa de Serafín Delmar y un espacio crítico similar a «Epitafios», de la argentina *Martín Fierro*, y a «Flechazos», de la ya mencionada *Flechas*. Esta última sección está recogida en el primer número bajo el nombre de «bazar de novedades» y en el segundo número como «lima park». Con un tono más lúdico que agresivo, los directores de la revista escriben sobre las obras poéticas contemporáneas de aquella época para asentar las bases de su espíritu vanguardista, así como para situarse dentro del campo intelectual peruano.

El carácter colectivo de *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* —que no hace alusión explícita a sus directores en los primeros números— se diluye conforme la revista avanza. En el tercer número se puede observar un viraje: la revista aparece dirigida por Serafín Delmar y su subtítulo cambia a «revista de arte internacional». Comparte los apartados previamente mencionados, pero en la portada incluye el manifiesto «bandera», firmado por Serafín Delmar, Magda Portal, Gamaliel Churata, Alejandro Peralta y Julián Petrovick; es decir, por

el núcleo Lima-Huancayo y por los dos hermanos Peralta, miembros claves del grupo de vanguardia indigenista Orkopata —siendo el propio Gamaliel Churata, pseudónimo de Arturo Pablo Peralta, el director de *Boletín Titikaka*—.

En el manifiesto de *Rascacielos*, «bandera», se puede apreciar de nuevo la coherencia con los objetivos planteados previamente. En el texto rezuman tres ideas que sintetizan el ideario vanguardista del proyecto. En primer lugar, los autores del texto defienden la colectividad propia de la vanguardia, lo que se explicita en los cinco nombres firmantes, pero también cuando se muestran conscientes, por un lado, de la necesidad de aunar fuerzas para no fallar en sus intentos renovadores y, por otro, de que «las bajas pasiones distancian todos los cerebros». En segundo lugar, reclaman el espíritu nuevo mediante el lenguaje alambicado y lleno de metáforas sorprendentes; por ejemplo, dicen lanzar ideas como si despararraran «cables avizores» en las orillas latinoamericanas y recibir los caminos nuevos como una entusiasta «caja de pájaros». Por último, remarcen su ideología internacionalista y, cuando proclaman «*nosotros no debemos nada al pasado*», interpretan el credo rupturista de la vanguardia también en clave política. Valga de ejemplo que, en las palabras que anteceden a esta última cita, se enorgullecen de reestablecer los lazos con Chile que se habían roto debido a la guerra del Pacífico («después de una tradición de mutuos odios babeados de blasfemia contra los derechos sagrados de la humanidad») y postulan «derribar las fronteras» como una de sus metas. Este primer manifiesto —los dos primeros números no cuentan con uno— remarca los fines estéticos de la revista, a la vez que produce un giro y denuncia cuestiones políticas, en concreto el altercado de Serafín Delmar en Bolivia y la represión por parte del Gobierno de Hernán Siles.

Timonel, el último número, aparece cuatro meses después, dirigido por Magda Portal, con una tardanza que ya deja entrever la proximidad

del fin. En este número, el subtítulo vuelve a cambiar: ya no se hace alusión al rasgo cosmopolita o internacional del arte incluido, y solo se menciona su carácter ideológico: «Arte y doctrina». A pesar de que se mantienen los apartados de los números anteriores, se altera notablemente su orientación. La sección bibliográfica tiene un interés especial en las revistas de vanguardia y el espacio que en números anteriores acogía textos en prosa de Serafín Delmar está ocupado por una reflexión sobre el movimiento regionalista.

La parte crítica que acoge la irreverencia vanguardista figura con el título «puente colgante» y rebaja su tono lúdico en aras de construir pequeñas críticas sociales, por ejemplo: «*cartelitos*: hasta cuándo se pagan audacias y oportunismos disfrazados con nombres de barato prestigio?—basta de charlas líricas—de recitales—de gavotas—hay más de 100.000 desocupados en Lima»² o «*suspensivos*: por qué en cada provincia no ceden las comunidades religiosas un sólo convento para crear escuelas rurales de analfabetos? por qué se tiene tanto miedo a los factores instrucción y educación de la masa?». Se trata de un cambio ideológico que también altera el conjunto de los poemas incluidos. Mientras que en las dos primeras etapas de la revista solo había uniformidad estilística, en este último número la selección parece haber sido cuidadosamente elegida en función de sus vinculaciones políticas. Todos los poetas —incluso los que no habían mostrado intereses revolucionarios en las otras colaboraciones, como el boliviano Óscar Cerruto— participan con poemas sobre la revolución. Sirvan de ejemplo «biografía de la palabra revolución», de Alberto Hidalgo; «revolución», de Blanca Luz Brum; «Grito», de Magda Portal; «Himno», de Serafín Delmar, y «Poema», de César Alfredo Miró Quesada.

2 He respetado la grafía original de todas las obras citadas.

Timonel también tiene la particularidad de integrar un manifiesto que difiere en su lenguaje de los textos programáticos anteriores. A pesar de ocupar la portada, el espacio predilecto para el discurso teórico de las revistas vanguardistas y de las revistas de perfil tradicional —como *Mundial*—, el texto, que aparece sin título y sin firma, destaca por su fuerte indagación poética, aspecto que sucedió también en otros manifiestos vanguardistas —como «Non serviam» (1914), de Vicente Huidobro; el «Compromiso Estridentista» (1921), de Manuel Maples Arce, y «Rosa Náutica» (1922), de los poetas de Valparaíso— (Osorio, 1988, p. xxxvii). Asimismo, el manifiesto destaca por el sello del vocabulario portaliano, ya que el lenguaje oscila alrededor de la temática marina (timonel, ruta, emigrante) de una forma similar a lo que sucede en «Frente a la vida», de *Una esperanza i el mar*. Al igual que en el poema, la libertad se entrelaza con el símbolo del mar (a través, por ejemplo, de la palabra *timonel*), el lastre del pasado se describe como una cadena («dolor del pasado empujas tus cadenas no importa los desgarrones») y se plantea una politización ideológica ascendente que llega a su clímax en el final («pero de las entrañas temblorosas de la tierra un día saldrá rojo timonel el GRITO LIBRE»). El carácter literario del texto, así como su complejidad, contrasta con el mandato doctrinario del subtítulo de *Timonel*. Sin embargo, este artificio literario permite situar el vanguardismo de Portal (y del último número de la revista) en un espacio de interdependencia y equilibrio entre la experimentación estética y la demanda ideológica.

Aunque la alternancia grupal-individual de la dirección de la revista ampara la división de esta misma en tres etapas, es necesario incidir en el punto de inflexión que significa el manifiesto «bandera», de *Rascacielos*, tal como señala Luis Monguió (1954, p. 80). En el tercer número, dirigido por Serafín Delmar, se inaugura un viraje hacia una vanguardia de índole político que termina de materializarse y postularse de manera unánime en *Timonel*. A pesar de que la revista de cuatro nombres

supone un avance respecto a la revista que previamente dirigió Portal en 1924 —pues sí mantuvo a lo largo de sus números una defensa manifiesta y práctica de la poesía nueva—, en ella hay una evolución en cuanto al grado político de la vanguardia. Como postula Monguió, *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* transita de una propuesta artepurista a una vanguardia de contenido político-social; de esa forma se diferencia en la red revisteril de otras revistas coetáneas, como la revista *Guerrilla* (1927-1928), dirigida por Blanca Luz Brum, que sí postuló de manera constante y coherente número tras número una vanguardia política (1954, p. 81).

3. Oposiciones y alianzas en el campo revisteril

Todos los proyectos vanguardistas necesitaban un entorno frente al que rebelarse, un espacio ante el cual señalar las grietas para después demandar con urgencia la ruptura y poner en valor los postulados de su proyecto renovador. Este fue el caso de la revista que dirigieron Magda Portal y Serafín Delmar, desde donde se rebelaron especialmente contra la sociedad limeña y contra la «falsa» vanguardia de la capital. A través de este último aspecto, es posible observar la óptica provinciana de la revista, pues ninguno de sus directores parecía identificarse con el espíritu limeño. Más allá de los motivos geográficos a los que esta postura podía corresponder (sobre todo en el caso de Delmar), es más que probable que la distancia marcada estuviera relacionada con la voluntad de alejarse del poder establecido (la vanguardia limeña) para colocarse en un margen desde el que fuera posible proponer algo distinto.

La crítica que lanzaron a la vanguardia limeña puede estructurarse en cuatro puntos: a) en *Trampolín* la acusaron de ser una vanguardia tibia, no lo suficientemente rupturista («la vanguardia con chocano?... / cuál vanguardia?— la limeña?»); b) le reprocharon no poder apreciar las obras nuevas (en concreto, por no valorar *El derecho de matar*, de Delmar y Portal); c) le reclamaron la falta de creatividad («los poetas de

lima padecen de precocidad genial—qué risa! fracasados desde que nacen!»), y d) le criticaron la poca originalidad. Esta última crítica se evidencia en que culparon a la vanguardia limeña de copiar a otros poetas hispanoamericanos: «Atención! los “poetas jóvenes” de lima se están robando las metáforas de pablo neruda — del más fuerte poeta de chile. hasta cuándo no hay cárceles para estos apaches?» ; y, en *Rascacielos*, de copiar a los poetas españoles: «Concurso literario— “rasca-cielos” dará un grueso premio al poeta joven de lima que haga poemas sin plagiar a un escritor español huésped» —posiblemente aludiendo a José Pérez Doménech, que vivió en Lima durante los años veinte, publicó en *Poliedro* (1926) y, según Estuardo Núñez, entre los españoles residentes, «fue el más animoso y locuaz para alentar en sus campañas a los nuevos grupos» (1938, p. 22)—.

Sin embargo, la posición antilimeña de la revista se complejiza a través de la reflexión sobre el regionalismo de *Timonel*. A pesar de que apareció sin título y sin firma, no es arriesgado presuponer que fue escrito por Magda Portal, debido a su función de directora del número y muy especialmente porque publicó una crítica a la revista *La Sierra* en mayo de 1927 en *Guerrilla*, donde esgrimió argumentos parecidos. En el texto de *Timonel*, Portal equiparó el movimiento nacionalista con el regionalista y llegó a la conclusión de que para la modernidad era tan contraproducente la idea de patria como la de región. A pesar de que manifestó entender el odio de la sierra hacia la costa (es decir, la capital), mantuvo que la revolución no podía tratarse de una lucha entre dos zonas geográficas del país, sino de una lucha más amplia: la lucha por la justicia social. Aunque Portal insistía en comprender la situación de injusticia de la sierra respecto a la capital, del texto se desprende una leve defensa capitalina que contrasta con la agresividad antilimeña del resto de la revista. Se deja entrever que, más allá de las críticas constantes a la vanguardia limeña, Lima era el campo revisteril que disputaban y desde el que escribían.

Además de señalar los espacios del campo intelectual que no estaban al ritmo de su tiempo, la revista también se encargaba de promocionar aquellos que sí. Se nombran otras revistas que sirven para desentrañar sus alianzas vanguardistas: entre otras, las argentinas *Revista Oral* (1925-1926), dirigida por Alberto Hidalgo, y *Martín Fierro* (1924-1927), dirigida por Evar Méndez; las chilenas *Ariel* (1925) y *Panorama* (1926), ambas fundadas por Rosamel del Valle, y las peruanas *Hélice* (1925), dirigida por Julián Petrovich, y *Guerrilla* (1927-1928), dirigida por Blanca Luz Brum. A través de estas menciones, la revista tendía lazos con los panoramas vanguardistas de Chile y Argentina, y precisaba su postura en la vanguardia peruana. Por un lado, las alusiones positivas a *Martín Fierro* suponían un posicionamiento dentro del campo intelectual argentino —eligieron a los martinferistas como sus interlocutores y no a los escritores de *Claridad*, como sí hizo Blanca Luz Brum en *Guerrilla*— y reflejaban la importancia de la experimentación formal. Por otro, la referencia a *Guerrilla* como una renovación dentro del «cementerio limeño» y como una «valiente hoja de vanguardia» de *Timonel* los acercaba a la dimensión doble de la vanguardia: tan revolucionaria en la forma como en el contenido ideológico.

Su posición dentro del campo intelectual también puede observarse por medio del ejercicio contrario: a través de las revistas que alababan a *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel*. Es interesante recordar las alusiones constantes a la revista en *Guerrilla*, así como el ejercicio de promoción revisteril a través del cual reproducían los «homenajes intelectuales» que les llegaban de otras revistas, como *Nuevos Rumbos*, del Órgano de la Asociación General de Profesores de Chile. Asimismo, desde esta óptica pueden reafirmarse los lazos con *Boletín Titikaka*, pues, además de las colaboraciones frecuentes de los vanguardistas de Puno, estos publicaron una reseña positiva de *Rascacielos*:

rascacielos

número 3 de la revista de SERAFIN apresado según noticias que nos tramite el cable por anarquizante e insoluble-delmar es demasiado peligroso para dirigir revista revolucionaria en lima-y conste que lima prohibió esa arista de pórfido que es prada-tal genial poeta que es eguren-a magda superior y distinta tan llena de espíritu tan cegada de esplendor maravilloso-a mariátegui cuya inquietud ideológica y cuyo verbo son en esta hora del Perú una esperanza incuestionable-a chocano (no me hagáis crusesitas sepulcros blanqueados) hombre recio poesía máscula palabra gruesa y una catapulta tejida de nervios esa lima es prócer-esa lima no aprisionaría revolucionarios-pero la otra entreverado de agua bendita polvos de arroz y vaselina

para esa no es RASCACIELOS. (1927, p. 4)

A pesar de que no podemos quitarle importancia al hecho de que se omitiese a Portal como directora y se presentase la revista como si únicamente estuviera dirigida por Delmar, la nota resulta útil para detallar las relaciones entre ambos grupos. Por medio de la reseña, desde *Boletín Titikaka* integraron la revista dentro de su discurso anticentrista y establecieron una diferencia entre la Lima retrógrada, la Lima «de agua bendita» y «polvos de arroz» a la que ellos se oponían, y la Lima de Mariátegui, de Eguren, de Portal y de Chocano, a la que pertenecía *Rascacielos*. Cabe puntualizar que la referencia a José Santos Chocano, consagrado «poeta nacional» por las instituciones y de estética modernista, no empaña el elogio a la revista de cuatro nombres como una revista rupturista y de vanguardia, pues se trata de una estrategia revisiteril de *Boletín Titikaka*. Cynthia Vich Flórez explica lúcidamente que Chocano contaba con el favor de *Boletín Titikaka* porque a estos les interesaba presentarlo como una autoridad para publicar su juicio sobre *Ande*, donde calificaba a Alejandro Peralta como «un gran Poeta incaico» (2000, pp. 212-213).

Sin embargo, no todas las revistas mencionadas en *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* ocuparon una posición enteramente positiva. La opinión favorable que tenían sobre *Martín Fierro* se tornó ambigua cuando después, en *Hangar*, se refirieron de forma negativa a la literatura gauchesca argentina, de cuya tradición la revista cogió el título: «los poetas argentinos ya cansan con su pamperi-gauchismo—sería bueno que dejen de escribir unos diez años». No obstante, la relación más problemática (e interesante) es la que establecieron con la revista de vanguardia por excelencia en el Perú: *Amauta*.

Hay tres referencias a *Amauta*, alusiones que no siempre coinciden con su posición respecto a ella. Mientras que en *Trampolín*, el primer número, dijeron «qué modositos los “vanguardistas” de “amauta”—se confunden con el paisaje de lima», en *Hangar*, el segundo número, escribieron «proteja a “amauta” revista de José Carlos Mariátegui» y en *Timonel*, el cuarto, sentenciaron «“amauta”, la única revista honrada del Perú, léala».

Aunque es difícil dilucidar los motivos detrás de la severidad de la opinión inicial, hay varios aspectos que pueden aportar mayor claridad. En primer lugar, no es casual que fuese en el primer número donde se produjo el ataque a *Amauta*. *Trampolín* inauguraba el ideario vanguardista de la revista; comenzaba el proceso de ruptura y, sobre todo, la búsqueda de un espacio dentro del campo intelectual en el que difundir su discurso. A pesar del origen provinciano de Serafín Delmar y del discurso antilimeño que se desarrollaba en la revista, hubiera sido ingenuo tratar de ocupar un espacio descentrado en la vanguardia peruana similar al de *Boletín Titikaka*, porque la revista era publicada en Lima y se movía en el mismo círculo limeño en el que lo hacía *Amauta*. En este sentido, erigirse como acicate de *Amauta*, como una revista más novedosa y rupturista, les servía como punto diferenciador y era una forma de disputarle el espacio de vanguardia en la capital.

La osadía de colocarse por delante de la que era, posiblemente, la revista vanguardista hispanoamericana de mayor alcance internacional puede comprenderse en los términos agresivos en los que se creaban los grupos de vanguardia, pero también cabe la posibilidad de que fuera una opinión sincera y no una estrategia para mejorar la situación de la revista dentro del campo intelectual. De hecho, en enero de 1927, después de la publicación de *Rascacielos* (noviembre de 1926), antes de que apareciera *Timonel* (marzo de 1927) y en mitad de la polémica con Miguel Ángel Urquieta, Magda Portal esgrimió una opinión similar sobre *Amauta* en la propia *Amauta*:

Amauta es ecléctica en Arte,—comulga con todos los credos del Arte, siempre que en ellos la Belleza ilumine las parcelas de tenebrosidad que se trae de sus minas subterráneas de procedencia.—Pero *Amauta*, revista de avanzada, tiene el deber como dice Haya de la Torre, de revisar valores e inclinar toda su estructura moral hacia los vientos de renovación estética e ideológica, para afianzar bien su cartel de órgano de vanguardia. (1927, p. 12)

Pese que, al principio de este texto, Portal postuló la falta de exclusividad vanguardista de la revista en términos positivos y se refirió a ella como «ecléctica», después de la conjunción adversativa viró el tono del comentario y recogió las palabras de Haya de la Torre para señalar asertivamente esta falta. Vinculada en ese instante por igual a los dos focos ideológicos más importantes del Perú —Mariátegui y Haya de la Torre—, Portal tenía la distancia necesaria —y las lealtades lo suficientemente repartidas— para señalar las fallas de *Amauta*.

No obstante, se trata de una opinión crítica sobre *Amauta* que Portal reiteró tres años después en la revista chilena *Índice*. Si bien es necesario contextualizar la opinión de 1930 de Portal en el marco de su lealtad al APRA respecto a la ruptura con Mariátegui ocurrida en 1928, es difícilmente matizable que afirmase que los estudios del peruano «no

aportan ningún concepto claro para aplicarlo a América Latina» (2021, p. 370). Y, de igual manera, resulta severo su juicio sobre *Amauta*:

Se produce el fenómeno de *Amauta*, una de las revistas más cultas y mejores de América, fenómeno porque su radio de acción, propaganda y enseñanza es más para el exterior que para el propio Perú, donde su contenido tiene un papel esencialmente cultural y para cierto sector de la intelectualidad. *Amauta* debe su prolongada vida a este factor, pues a pesar de haberse tratado en ella problemas de profunda trascendencia social y política, no significó nunca un peligro para el actual régimen peruano. (2021, p. 369)

Teorizar sobre el cambio de opinión resulta más difícil que entender la alusión negativa de *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* a *Amauta*. Si bien es importante matizar que no se desdijeron de la crítica formulada en *Trampolín* y nunca incidieron en el carácter rupturista o renovador de *Amauta*, es innegable que hubo una variación en su postura. Como posible explicación, cabe sugerir tres motivos. En primer lugar, el hecho de que tanto Magda Portal como Serafín Delmar fueran colaboradores asiduos de *Amauta* volvía su crítica algo incongruente: si *Amauta* meritaba llevar el rasgo «vanguardista», entre comillas, ¿también lo merecían los poemas que ellos mismos publicaban? En segundo lugar, es interesante recordar que no era demasiado inteligente situarse por delante de *Amauta* cuando los dos poemarios de Portal y Delmar (*Una esperanza i el mar* y *Radiogramas del Pacífico*) iban a ser publicados meses más tarde por la Editorial Minerva, de los hermanos Mariátegui —de hecho, en *Timonel* aparecen los dos libros anunciados como «en prensa»—. Puede que la confrontación revisteril fuera beneficiosa para distinguir a *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* dentro del campo intelectual peruano, pero una enemistad con Mariátegui en ningún caso podía resultar productiva para la posición de Serafín Delmar y Magda Portal como figuras individuales de la vanguardia.

Por último, cabe lanzar la hipótesis propia de todas las revistas dirigidas en conjunto: ¿hubo un desacuerdo entre los dos directores?, ¿quizá hubo uno que atacaba y otro que reculaba?, ¿uno que se atrevía y otro al que le parecía una imprudencia? Es difícil dilucidar quién escribió los comentarios sobre *Amauta* en los dos primeros números, debido al carácter coral de la dirección y a la ausencia de firma. A pesar de que estas hipótesis quedarán lejos de convertirse en certezas, no es baladí apuntar que el tercer comentario (quizá la referencia más positiva) se dio en *Timonel*, el número dirigido en solitario por Magda Portal.

4. El lugar de las escritoras

Sería ingenuo hablar de paridad, pero también resultaría poco riguroso no señalar la mejora de *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* respecto a la inclusión de escritoras en comparación con las antologías de vanguardia de la época, como *Índice de la nueva poesía americana* (Hidalgo *et al.*, 1926), *Exposición de la actual poesía argentina* (Vignale y Tiempo, 1927) o *Antología de la poesía mexicana moderna* (Cuesta, 1928). Aun siendo una revista de menor extensión que *Flechas* (1924), otorga un espacio mucho mayor a la literatura escrita por mujeres y se inscribe en una línea editorial similar a la de *Amauta* (1926-1930), donde hubo una nómina de colaboradores mujeres particularmente extensa, como ya han estudiado Sara Beatriz Guardia (2014) y Yolanda Westphalen (2017). La evolución de *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel*, más que percibirse en los poemas publicados (en una sección con predominancia masculina), puede observarse en el apartado de comentarios críticos. A pesar de la virulencia generalizada con la que los manifiestos y los grupos de vanguardia solían rechazar a las escritoras, la revista expone una mirada consciente de su presencia en el campo intelectual.

En el apartado crítico de *Trampolín*, se afirma que desde la torre Eiffel los poetas modernos anuncian que son «revolucionarios y aman a

lenin» y se recomienda no leer «a jaime torres bodet—enrique gonzález martínez—alfonsina storni—eduardo barrios etc. etc. etc.—i a la juana de ibarbourou». Se trata de una nota que, por un lado, ratifica la coherencia vanguardista de la revista, la importancia del «nosotros» discursivo y la evolución respecto a *Flechas*, donde los poetas de la generación anterior eran todavía ensalzados; por otro, ejemplifica un abordaje más moderno en cuanto a la participación de escritoras. Tanto Storni como Ibarbourou forman parte del conjunto que los escritores vanguardistas han de despreciar. No son rechazadas únicamente mediante la diferencia (o los prejuicios sobre la literatura escrita por mujeres) y no se presupone que su literatura pueda ser solo modelo para otras escritoras. Este cambio de paradigma también puede vislumbrarse en la alusión negativa a Angélica Palma de *Hangar* («ley de herencia: el hijo del notario tenía que ser notario—ejemp—angélica palma»), a la que repudian por sus vínculos familiares (hija de Ricardo Palma y medio hermana de Clemente Palma) y por su herencia modernista. La crítica está compuesta del tono jocoso de la vanguardia y del deseo de ruptura con el pasado, pero no reproduce estrategias androcéntricas de menosprecio.

También puede observarse este viraje en la nota de Serafín Delmar sobre Norah Borges que publica *Trampolín*, pues, después de elogiarla como una de las mentes con mayor sensibilidad moderna, comenta la situación de las mujeres en el arte nuevo:

el cartel indoespañol muestra pocos nombres femeninos de valor, en su carousel dan vueltas norah borges, norah lange, maría rosa gonzález, magda portal, ophelia calo berro, maría del mar, maría helida alvares blanco, las demas son de una vejez antdiluviana, pero aquí los cemaforos de norah borges son de alcance mundial y registran las últimas pulsaciones de américa.

para mí y para todos los que piensan junto conmigo esta mujer representa la síntesis del cinema estético en la hora actual del dibujo, una sola onda

de su arte tiene para envolver 3 veces la tierra como el cometa más grande del sistema planetario.

A pesar de que Delmar inscribe el elogio a Norah Borges dentro del discurso de la excepcionalidad —para alabarla hace hincapié en el terreno infértil en el que se mueven las escritoras y minusvalora el cómputo general como «de una vezjez antidiluviana»—, es llamativo su esfuerzo por señalar un panorama amplio de las escritoras de vanguardia. Si en *Flechas*, así como en la mayoría de la recepción crítica de la obra de Portal, se destaca a una única escritora para construir la alabanza engañosa, en este momento parece haber aumentado el espacio para las escritoras. Además de a Norah Borges, se distingue a las también argentinas Norah Lange y María Hélida Álvarez Blanco (ya anunciada como poeta nueva en mayo de 1925 en la revista *Martín Fierro*), a la chilena María Rosa González (que había publicado en *Poliedro* en agosto de 1926 y en *Amauta* en diciembre de 1926), a la uruguaya Ophelia Calo Berro (hermana de Aurora Calo Berro y autora de *El árbol joven*, publicado en 1924 por la editorial Tor) y a la mexicana María del Mar (ensalzada como poeta nueva en *Boletín Titikaka* y única mujer del grupo agorista de la vanguardia mexicana).

Hay detrás de los comentarios críticos una mirada que se interesa por la situación de la literatura escrita por mujeres y que comprende que, a pesar de la mayoría masculina del campo intelectual, la vanguardia era un fenómeno literario no compuesto únicamente por varones. Esto mismo puede apreciarse cuando en *Hangar* se reseña *Índice de la nueva poesía americana* (1926), de Alberto Hidalgo, Jorge Luis Borges y Vicente Huidobro, y se critica que no incluyeran a María Rosa González. Les indigna tanto la exclusión de la chilena como la de Oliverio Girondo y ejemplifican a través de ese pensamiento conjunto que no conciben ningún margen femenino. Una modernidad similar está presente en la nota del mismo número sobre *El alma desnuda* (1925), de María del

Mar, pues no se incluyen desviaciones biográficas ni físicas y se remarca la calidad erótica de sus poemas. En vez de criticar la supuesta emocionalidad del sexo femenino y la frecuencia del contenido intimista, se destaca la manera en que María del Mar aborda el amor y se denuncia que ha sido un tema «desprestigiado por los seudo-poetas».

No obstante, el texto más interesante en cuanto a la participación de mujeres en la vanguardia es el elogio de Serafín Delmar a Blanca Luz Brum a raíz de la dirección de *Guerrilla*, que aparece en *Timonel*:

«GUERRILLA»—revista de arte moderno—Directora: Blanca Luz—Lima.

por fin un grito de rebeldía creadora aventado a los cardinales—esta nueva juventud fervorosa donde siempre perfuma una mujer de talento. Y debemos decirlo en alta voz porque la naturaleza está concentrando sus fuerzas en la mujer revolucionaria que representa en el día el primer brazo proletario que se enfrenta a la vida. Por esto me siento alegre, y más alegre porque del cementerio limeño surgen extraños artistas que remueven el ambiente como estos muchachos de «guerrilla».

En esta guerrilla hay un capitán experto en arrojar granadas del pensamiento, con la mirada puesta en un solo blanco, esta capitana, mejor capitán, se llama Blanca Luz—temblorosa como un círculo ha robado a la tierra: fuerza y voluntad, y está construyendo en el Perú el entusiasmo que se había convertido en ceremonia religiosa y en angulosidad de la columna y, con ampolletas de sol derrite el espíritu de vaselina que tienen los intelectuales de este lado.

En las páginas anteriores, los comentarios críticos sobre la literatura escrita por mujeres denotaban un cambio de percepción con respecto a su participación. Esta variación, antes intuita, se clarifica cuando Delmar señala un punto de inflexión (quizá demasiado optimista) al decir que siempre «perfuma una mujer de talento» en la «nueva

juventud fervorosa». Señalando un viraje, afirma que la naturaleza concentra sus formas en la «mujer revolucionaria», es decir, en la mujer nueva. Se trata de unas palabras abstractas que son tan solo el prelude para el elogio concreto hacia Blanca Luz Brum, una escritora a la que coloca del lado de los nuevos y que es capaz de despertar el espacio poco estimulante de Lima. A través de un lenguaje bélico coincidente con la semántica de *Guerrilla*, la ensalza como «un capitán», que no capitana, capaz de dirigir el nuevo pensamiento con «fuerza», «entusiasmo» y «voluntad». De esta manera, Brum se yergue como un ejemplo que fractura la pasividad del arquetipo de mujer tradicional y simboliza la mujer nueva, sobre todo como protagonista de la vanguardia peruana.

Ya habiendo quedado clara la posición de avanzada de Serafín Delmar sobre las escritoras vanguardistas con sus comentarios sobre Norah Borges y Blanca Luz Brum, así como la posición de la revista a la luz de los comentarios críticos que aparecen sin firma, cabe ahora preguntarnos cuál era la situación de la propia Magda Portal: ¿había un desequilibrio entre ambos directores?, ¿se repetía con ella el patrón positivo que parecía afectar a la mayoría de las escritoras de la revista?

Además del comentario positivo que escribe Carlos Oquendo de Amat sobre Magda Portal en la sección «nueva crítica literaria», de *Rascacielos*, la estructura de la revista —ya medianamente trazada en este artículo— permite afirmar una mejoría respecto a la situación de Portal. Si bien la estructura empieza con una disposición coral que se diluye en los dos últimos números (un tránsito desde *Trampolín y Hangar*, que presentan los colaboradores en la portada, hasta *Rascacielos* y *Timonel*, que se individualizan con la dirección de Serafín Delmar en el primer caso y de Magda Portal en el segundo), puede percibirse en la maquetación una insistencia en la pareja Delmar-Portal. Sirva de ejemplo *Trampolín*: en este se anuncia *Radiogramas del Pacífico*, de Delmar, y *El desfile de las miradas*, de Portal; a la par que figura la nota sobre

Norah Borges de Delmar aparece la bibliografía firmada por Portal; y en el apartado de poemas se publican uno de Delmar y otro de Portal. Este equilibrio, si bien fluctúa en los números siguientes debido al aumento de textos sin firma y debido al personalismo de los dos últimos números, se presenta de una forma tan proporcionada y medida en el primer número que solo puede ser intencionada.

Esta simetría participativa vuelve a significar un avance respecto a *Flechas*, donde la firma de Federico Bolaños sobresalía sobradamente por encima de la de Portal. En el primer número de la revista de 1924, el nombre de Bolaños aparece seis veces y el de Portal dos. En el segundo número, Bolaños consta cuatro veces y Portal solo dos. En el tercer número, ambos figuran el mismo número de veces y, en el último número triple (correspondiente al cuarto, quinto y sexto número), hay dos textos firmados por Bolaños y tan solo uno de Portal. Esta mejora respecto a la posición de Portal no solo encuadra a la revista de cuatro nombres en una línea moderna respecto a la participación de escritoras vanguardistas en el campo revisteril peruano, sino que además puede explicar por qué Portal a lo largo de su trayectoria intelectual nunca mencionó *Flechas* y sí *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel*.

5. Conclusiones

Al momento de postular la ubicación de *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* en el campo revisteril peruano, es necesario recordar, como exploré en la primera sección del artículo, que la revista varía y evoluciona a lo largo de sus cuatro números. La coralidad que se propone en los dos primeros números se sustituye en los dos últimos por una dirección individual que ni siquiera conjuga una colectividad Delmar-Portal, sino que se turna. La aparente libertad estética de los dos primeros números muta a una vanguardia político-social que se deja entrever en *Rascacielos* y se ratifica unánimemente en *Timonel*.

Con todo ello, sin embargo, es posible dilucidar la posición de la revista mediante el diálogo que establece con otras revistas de vanguardia y la situación de la literatura escrita por mujeres. A pesar de la confrontación con la intelectualidad limeña y la reflexión en torno a las vanguardias no capitalinas, la revista se inscribe en el sistema de circulación de Lima y, desde esa posición, trata de disputarle el espacio a *Amauta* como revista verdaderamente vanguardista.

Las alianzas que se establecen con *Guerrilla* no se explican solo por un mismo programa estético-social, o por la buena relación que existía entre Magda Portal, Serafín Delmar y Blanca Luz Brum. Al contrario de *Amauta*, *Guerrilla* no circulaba cuando se publicó *Trampolín*; su primer número no llegó a publicarse hasta el 1 de marzo de 1927, y poseía menor capital simbólico y menor alcance que la revista dirigida por Mariátegui. En este sentido, no sería descabellado pensar que *Guerrilla* no suponía una amenaza a los ojos de Delmar y Portal, y que la tarea de diferenciación no les correspondía a ellos, sino a la propia Blanca Luz Brum por temporalidad y jerarquía.

Asimismo, las alabanzas a la argentina *Martín Fierro* matizan el viraje estético-social de la revista y equilibran el proyecto de vanguardia, igualando la importancia de la experimentación formal y el contenido ideológico. Aun situándose a la izquierda de *Amauta* en cuanto a una poética revolucionaria y vanguardista, se quedan a la derecha de *Guerrilla*, que radicalizó después la propuesta, exclamó la prioridad de la ideología por encima de las escuelas estéticas y tomó como correlato revisteril argentino a *La Campana de Palo* y a la Editorial Claridad.

Respecto al lugar de las escritoras, *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* siguió la modernidad de *Amauta*, propuso un panorama vanguardista no exclusivamente masculino y mejoró de manera sustancial el escenario literario postulado en *Flechas*. Además, la revista destaca

por la óptica crítica con la que estas escritoras eran leídas. Fueron analizadas desde los rasgos de vanguardia, consideradas parte integral del movimiento, y sus ausencias de las antologías fueron contempladas al igual que las de otros escritores vanguardistas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adams, B., y Majluf, N. (2019). *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina, 1926-1930*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Castañeda, E. (1989). *El vanguardismo literario en el Perú. Estudio y selección de la revista Flechas (1924)*. Amaru Editores.
- Chávez Goycochea, E. E. (2014). *Encuentro de tipo vanguardista: Magda Portal y Jorge Pimentel (una perspectiva de género)* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de Tesis PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/5756>
- Cuesta, J. (1928). *Antología de la poesía mexicana moderna*. Contemporáneos.
- Delmar, S. (Dir.). (1926). *Rascacielos. ex-hangar. revista de arte internacional*, (3).
- Díaz Cervantes, S. J. (2024). *Vanguardia y revolución en las publicaciones periódicas tempranas de Magda Portal* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio de Tesis DGBSDI. <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000864212>
- Guardia, S. B. (2014). *Mujeres de Amauta*. Biblioteca de Ayacucho.
- Hidalgo, A., Huidobro, V., y Borges, J. L. (1926). *Índice de la nueva poesía americana*. Sociedad de Publicaciones El Inca.
- Monguió, L. (1954). *La poesía postmodernista peruana*. Fondo de Cultura Económica.

- Núñez, E. (1938). *Panorama actual de la poesía peruana*. Editorial Antena.
- Osorio, N. (Ed.). (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Ayacucho.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo*. Seix Barral. (Obra original publicada en 1974)
- Portal, M., y Delmar, S. (Dirs.). (1926a). *Trampolín. revista supra-cosmopolita*, (1).
- Portal, M., y Delmar, S. (Dirs.). (1926b). *Hangar. ex-trampolín - arte supra - cosmopolita*, (2).
- Portal, M. (Dir.). (1927a). *Timonel. ex-rascacielos. arte y doctrina*, (4).
- Portal, M. (1927b). Andamios de vida. *Amauta*, (5), 12.
- Portal, M. (2021). Trayectoria de José Carlos Mariátegui. En S. Thissen (Ed.), *Mariátegui. Nuevos aportes* (pp. 368-371). Argos.
- «Rascacielos». (1927). *Boletín Titikaka*, (7), 4.
- Reedy, D. R. (2000). *Magda Portal, la pasionaria peruana. Biografía intelectual*. Flora Tristán Ediciones.
- Schwartz, J. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Cátedra.
- Vásquez Guevara, E. R. (2021). El microrrelato en *Amauta*. *Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica. Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 70(70), 397-423. <https://doi.org/10.46744/bapl.202102.013>
- Verani, H. (1986). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros*. Bulzoni.

- Vich Flórez, C. M. (2000). *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://doi.org/10.18800/9789972421839>
- Videla de Rivero, G. (2011). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre la poesía de vanguardia 1920-1930*. Universidad Nacional de Cuyo.
- Vignale, P. J., y Tiempo, C. (1927). *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. Minerva.
- Westphalen, Y. (2017). Magda Portal y el derecho a la autorrepresentación. En M. Portal, *La vida que yo viví... Autobiografía de Magda Portal* (pp. 11-23). Casa de la Literatura Peruana. <https://www.casadelaliteratura.gob.pe/wp-content/uploads/2018/02/La-vida-que-yo-vivi-Autobiografia-Magda-Portal.pdf>