

# CÉSAR VALLEJO Y LA VANGUARDIA LITERARIA

Araceli Soní Soto

**C**ésar Vallejo, sin duda, se inscribe en el movimiento de vanguardia literaria latinoamericana, cuyos años de florecimiento se ubican entre 1920-1930. El poeta escribió su segunda obra, *Trilce*, en 1922 y a la fecha es considerada una de las obras más representativas de la vanguardia, en la cual se observa un cambio radical en el empleo de la forma, no sólo en relación con la producción literaria de su entorno inmediato, sino respecto a la primera del mismo autor, *Los heraldos negros*, de sello romántico y modernista. Sin embargo, *Trilce* no es una consecuencia de los acontecimientos de vanguardia, sino la impulsora de ese movimiento, pues constituye un proyecto estético inédito que irradió la cultura emergente de la época tanto en Perú como en América Latina. La obra, no sólo tiene características novedosas propias de la vanguardia, sino que posee rasgos excepcionales en cuanto a su sentido profundo en el tratamiento temático en el que se funden elementos americanos, regionales e indígenas con influencias europeas.

Palabras clave: César Vallejo, vanguardia literaria, *Trilce*.

## ABSTRACT

No doubt, Cesar Vallejo belongs to the Latin American *avant-garde* literary movement, which bloomed between the 1920s and 1930s. The poet wrote his second work, *Trilce in* 1922. It is considered one of most representative texts of the vanguard movement, for its radical change in the use of the form, not only compared with the literary environment of the time, but with his first work *Los Heraldos Negros* (*The Black Heralds*), a text with romanticism and modernism stamp. However, *Trilce* is not a consequence of the *avant-garde* movement. Instead, it traced the path the vanguard followed. This text is considered a unique aesthetic project that influenced Peru, and the rest of Latin America. Although, the text has belongings of the *avant-garde* movement, it has exceptional aspects on its own, such as the profound sense of the thematic used, which fusion Latin America, and native elements, with European influences.

Key words: Cesar Vallejo, avant-garde, *Trilce*.

## LA VANGUARDIA LITERARIA Y EL SURGIMIENTO DE *TRILCE*

La vanguardia literaria constituye la primera de las tres crisis importantes en el ámbito literario del siglo XX en América Latina. Esta primera ruptura dio lugar a un cambio radical en la concepción y el uso de las formas artísticas literarias, fundamentalmente, en la poesía y se impuso una construcción que afectó el orden emotivo y espiritual de Hispanoamérica y del mundo. La lírica de vanguardia no sólo renovó el lenguaje, sino también los objetivos de la poesía tradicional, caracterizada por el culto a la belleza y la armonía estética. Se desechó el lenguaje racional, la sintaxis lógica, la forma declamatoria, el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos) y se otorgó prioridad al ejercicio de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva disposición tipográfica, a los efectos visuales y a una forma discontinua y fragmentada que propició la búsqueda del sentido mediante la simultaneidad como principio esencial.<sup>1</sup>

La ruptura ocurrida en la década de 1940 se dio a la par de la crisis cultural motivada por la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial y marcó el agotamiento del vanguardismo. A la vez, propuso una literatura comprometida con las causas sociales, un arte militante en contra de la burguesía, en el que los poetas latinoamericanos concentraron sus esfuerzos en la lucha antiimperialista. En este periodo varios escritores renegaron de su propia poética, por ejemplo, Pablo Neruda, después de *Residencia en la Tierra*, de carácter vanguardista, escribió obras con sentido social, entre las que sobresalen, *España en el corazón* (1937), *Tercera residencia* (1946) y *El canto general* (1950) en las que consideró al verso en cuanto arma de combate contra el imperialismo.<sup>2</sup> También en esta época se propagó el existencialismo, cuyo planteamiento se opuso a la visión de que el arte debía tener un sentido comprometido con la lucha social. De ahí que escritores como Octavio Paz, Nicanor Parra, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, José Lezama Lima entre otros, disintieran del punto de vista antes señalado y, a pesar de las diferencias en sus propuestas estéticas, tuvieron como punto de unión el tratamiento de la naturaleza del ser y su inserción en el mundo.

Durante la década de 1960, tercera crisis estética del siglo XX, la postura respecto al compromiso social del arte se difuminó y apareció la preocupación de que los escritores no debían sujetarse a ningún tipo de ideología; desde esta visión se aceptaba que escritores como Julio Cortázar apoyara a la Revolución Cubana y se negara a hacer una

<sup>1</sup> Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), México, 1990, p. 10.

<sup>2</sup> Emir Rodríguez Monegal, "Tradición y ruptura", *América Latina en su literatura*, UNESCO-Siglo XXI Editores, México, 1988, pp. 140 y ss.

literatura para las masas o que Jorge Luis Borges se ubicara como partidario de la postura oficial en Argentina y se valorara a modo de un incomparable escritor de ficciones; asimismo, gracias a esta forma de visualización artística se apreció que José Lezama Lima escribiera en Cuba un libro esotérico, no sólo no revolucionario, sino en contra de la libertad sexual.

De las rupturas artísticas mencionadas, la más radical fue la primera, pero en todas se manifestó un corte brusco con la tradición inmediata y, al mismo tiempo, un enlace con algunos aspectos del pasado. Como en toda crisis artística, se pusieron en tela de juicio los valores vigentes que permitieron afianzar las innovaciones en el plano expresivo, pero no todo fue novedad, la vuelta hacia el pasado incidió en que las creaciones literarias incluyeron un doble movimiento, el dirigido hacia adelante con lo que se estaba construyendo y la mirada hacia atrás, con el rescate del pasado; quizá un elemento de unión entre la primera y la segunda ruptura fue la tendencia a vincular la literatura con los acontecimientos sociales, pues aunque la vanguardia se caracterizó, en gran medida, por la novedad en la forma, en muchos casos también incluyó compromisos con las causas mencionadas.

Para Eduardo Milán en el siglo XX, en el lenguaje poético se estableció una diferencia entre sí mismo y la realidad, como reacción a una crisis en los siglos precedentes en los cuales predominó el racionalismo y se excluyó la dimensión mítica-simbólica. En el vanguardismo, señala el autor, se produjo el énfasis de la autorreferencialidad del lenguaje, debido a la intención de hacer objetivos aspectos subjetivos por naturaleza; este hecho dio lugar a la incapacidad del lenguaje poético de explicar la realidad, ya que para el autor, a veces, es inexplicable; asimismo, la poesía no pudo establecer los límites de su propio lenguaje en relación con su vínculo con la realidad circundante, precisamente, por la falta de comprensión.<sup>3</sup> La explicación de Milán, respecto del origen de los cambios artísticos posteriores a la década de 1920, parece razonable y no se opone al punto de vista de otros estudiosos, quienes han analizado el conjunto de manifiestos surgidos en ese momento y coinciden en que los escritores hicieron patentes necesidades libertarias que dieron lugar a un conjunto de actuaciones lúdicas, con el fin de ampliar el campo subjetivo, el de las pulsiones afectivas o mítico-simbólicas, según Milán, censuradas por el discurso dominante anterior.

En relación con la delimitación temporal de la vanguardia existen distintas opiniones, no obstante, hay coincidencia en varios autores respecto a que el florecimiento de esta

<sup>3</sup> Eduardo Milán, "En su ausencia tres notas sobre poesía", *Los lenguajes del símbolo*, Blanca Solares (coord.), Anthropos/Centro Regional de Investigaciones Interdisciplinarias-UNAM, México, 2001, pp. 118-124.

corriente se produjo entre 1920 y 1930. De acuerdo con el trabajo de Jorge Schwartz,<sup>4</sup> en el que reúne varias posiciones al respecto, el vanguardismo comenzó en 1909, año demasiado distante del tiempo establecido por otros investigadores, pero en el que se lanzó en París el *Manifiesto Futurista*, cuyas repercusiones en América Latina fueron casi inmediatas. Semanas más tarde, Rubén Darío (figura principal del modernismo hispanoamericano) comentó de modo irónico que a fines del siglo XIX había evolucionado la estética simbolista-decadentista en lengua castellana. Hugo Verani consideró 1916 y 1935 las fechas límite del periodo vanguardista; Federico Schopf, indicó los años de 1916 y 1939 en un sentido amplio y en uno más restringido, 1922-1935. Nelson Osorio T. situó el inicio de la vanguardia a finales de la Primera Guerra Mundial (1919) hasta la crisis de 1929 en Nueva York. Schwartz, después de analizar las manifestaciones producidas en esos años piensa que la fecha más significativa es la lectura del manifiesto, *Non serviam* por Vicente Huidobro en 1914 en Ateneo de Santiago. Más allá de la precisión requerida para la investigación histórica observemos que *Trilce*, del peruano César Vallejo, sin lugar a dudas, se ubica dentro de la etapa de las ideas efervescentes de este movimiento.

Las vanguardias coincidieron con la creciente politización de la cultura latinoamericana, momento en que se introdujo la polémica sobre el significado y uso de la palabra “vanguardia”. Surgió entonces una controversia entre los conceptos, “arte por el arte” y “arte comprometido”, cuyo fin se encaminó hacia una definición del estatuto artístico, antes restringido al vocabulario militar del siglo XIX, cuando el término “vanguardia” tuvo connotaciones políticas, derivadas del creador del socialismo utópico, Saint Simon (1760-1825). Para los seguidores de este pensamiento la vanguardia artística, en la medida que pretendía revolucionar la sociedad, el arte debía aspirar a fines sociales y por lo tanto, tenía que ser funcional, utilitario, didáctico y, finalmente, comprensible. Después, las teorías de Charles Fourier (1772-1837), contemporáneo de Saint Simon, repercutieron en las primeras décadas del siglo XIX y, con ellas, se da la posibilidad de desvincular al arte de fines sociales y prácticos.<sup>5</sup>

A mediados del siglo XIX, con el auge de las teorías de Marx y Engels, el término “vanguardia” adquirió de nuevo connotaciones políticas y en el siglo XX con el estalinismo se llegó al extremo de restringir cualquier tipo de expresión artística no subordinada a las reglas estéticas impuestas por el Partido Comunista Soviético. Como reflejo de esta visión, las décadas de 1930 y 1940 (segundo periodo de ruptura) indican el apogeo del realismo socialista, responsable de la abolición de las vanguardias artísticas,

<sup>4</sup> Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas* (trad. de Estela dos Santos), Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 36.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 40 y ss.

ya consideradas en ese momento, como expresiones decadentes, aun cuando muchos de los vanguardistas siempre pensaron en la supeditación del arte a las luchas sociales en contra del orden establecido. El expresionismo alemán situado al inicio del periodo vanguardista y el surrealismo francés, al final del mismo, a pesar de sus grandes diferencias, respondieron a las demandas sociales de la época. El expresionismo denunció los horrores de la Primera Guerra Mundial, al igual que el dadaísmo, aunque este último incluyera el nihilismo, el humor, la autoirrisión y la autodestrucción; por su parte, el surrealismo planteó la transformación del hombre a partir de la liberación de las fuerzas del inconsciente. En todos estos casos la definición de “arte por el arte” fue completamente ajena a sus pretensiones; asimismo, el futurismo, delantero de todos los *ismos*, fue una reacción contra la burguesía de la época.

La tensión entre la vanguardia política y la artística produjo influencias diferentes en el ámbito cultural de los años veinte; por ello, escritores como Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, César Vallejo y otros presentaron diferentes facetas. Borges se identificó con el expresionismo debido a que se sintió afectado por la Primera Guerra Mundial; de este modo se unió al vanguardismo. Después, al regresar a Buenos Aires en 1921, descubrió a su ciudad natal, su lenguaje y sus tradiciones; en este momento rechazó la “chatarra” cultural de su país, se unió al ultraísmo y elaboró un manifiesto en la hoja mural, *Prisma*; sin embargo, su quehacer poético se comenzó a alejar de esos principios y, al trascender esa etapa, surgieron sus inquietudes metafísicas y abordó temas relacionados con la soledad, el tiempo y la muerte, en los que empleó metáforas más eficaces y menos novedosas, acordes a necesidades comunicativas.<sup>6</sup>

De la misma manera, Pablo Neruda se convirtió, a partir de 1925, en un poeta vanguardista al escribir obras como, *Tentativa del hombre infinito* y el relato, *El habitante y su esperanza*, en las cuales incorporó elementos surrealistas a la literatura hispanoamericana; esto se produjo en forma paralela al movimiento francés, sin que por ello el poeta fuera tributario de André Breton. En este movimiento encontró la forma de representar su percepción caótica de la realidad, manifestada mediante el rompimiento con las reglas sintácticas, de puntuación y de pensamiento lógico. Este fenómeno se radicalizó en *Residencia en la tierra* y se volvió a modificar en obras posteriores.<sup>7</sup> Por su parte Vallejo adoptó los elementos de novedad en su segunda obra, *Trilce*, pero después acentuó su sentido social de la realidad.

Veamos otros pormenores del fenómeno vanguardista con base en algunos estudios detallados al respecto, con el fin de justificar nuestra hipótesis respecto a que *Trilce* responde a las inquietudes llamadas de vanguardia, surgidas precisamente, en el

<sup>6</sup> Verani, *op. cit.*, 40.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 42.

momento en que la conmoción de esas ideas estaban en su apogeo y a las que después Vallejo se opuso. Otros estudios afirman que la obra constituye una respuesta personal a las inquietudes estéticas de su autor mucho más allá del vanguardismo. Jean Franco, por ejemplo, dijo que las desviaciones de las normas lingüísticas en *Trilce* no fueron producto de los experimentos del movimiento de vanguardia, porque en realidad obedecieron a las dificultades del pensamiento moderno.<sup>8</sup> En ese sentido, Ma. de los Ángeles Adriana Ávila, en su trabajo doctoral sobre las figuras retóricas de esa obra, afirma que Vallejo escribió *Trilce*, por la vitalidad y voluntad de crear una poesía nueva, sin que esto significara una inserción en algún movimiento en particular.<sup>9</sup>

Considero que los matices en esas posturas nos pueden dar luz acerca de la influencia del contexto cultural en la creación de la obra que ha destacado, precisamente, por el cambio radical en la forma, incluso respecto a la primera del mismo autor, *Los heraldos negros*, en la que Vallejo adoptó características más afines a las corrientes estéticas anteriores, la romántica y la modernista. La originalidad del estilo en *Trilce*, desde mi punto de vista, obedece a varios factores, entre ellos, a los rasgos culturales, estéticos, políticos, sociales del entorno inmediato, europeo y del mundo en el momento en que se escribió, así como a las inquietudes personales y la complejidad del pensamiento del poeta.

*Trilce* se inscribe en el primer periodo de ruptura del siglo XX; cabe preguntarnos ahora, con el fin de entender el contexto estético en el que surgió, en qué medida los cambios radicales en este periodo, tanto del entorno cercano (latinoamericano), como de Europa, influyeron en el estilo de esa obra. Tomemos en cuenta que las vanguardias en América se produjeron de manera casi simultánea a los llamados *ismos* europeos y, sin duda, los poetas de nuestro continente estaban al tanto de ello. No es arbitrario que la publicación de *Trilce* en 1922, coincidiera con la salida al público de otras obras, en las que se observan los cambios estéticos característicos de la vanguardia, por ejemplo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* del argentino Oliverio Girondo, *Desolación* de la chilena Gabriela Mistral, *Andamios interiores* del mexicano Manuel Maples Arce. También en ese año se fundó la revista de vanguardia *Proa*, en Buenos Aires, y se llevó a cabo en São Paulo, la Semana de Arte Moderno. Un año después (1923), salieron a la luz, *Fervor de Buenos Aires* de Borges y *Crepusculario* de Neruda. En la literatura universal, en 1922 se publicaron, *Ulysses* de James Joyce, *The waste land* de T.S. Eliot, *Babbitt* de Sinclair Lewis, *Jacob's room* de Virginia Wolf, *Fantasia* de D.H. Lawrence,

<sup>8</sup> Jean Franco, "La temática: de *Los heraldos negros* a los *Poemas póstumos*", en César Vallejo, *Obra poética*, Américo Ferrari (coord.), Colección Archivos (UNESCO), México, 1989, p. 575.

<sup>9</sup> Ma. de los Ángeles Adriana Ávila Figueroa, "Procesos retóricos y estilístico-estructurales en *Trilce*", tesis de doctorado, UNAM, México, 2005, p. 10.

*Charmes* de Paul Valéry, *Durée de et simultanéité* de Henry Bergson, *Siddharta* de Hermann Hesse, *Baal* de Bertolt Brecht, *Sonetos de Orfeo* de Rainer María Rilke, *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler, *Enrico IV* de Luigi Pirandello, entre otras.<sup>10</sup> En todas estas obras se plasmaron los cambios estéticos europeos de modo distinto y en diferente medida.

La publicación de las obras antes mencionadas en América Latina y en Europa fueron producto del hondo cuestionamiento de los valores heredados, concretamente de la estética simbolista decadente y tuvieron como rasgo común la búsqueda de libertad expresiva, el deseo de lo nuevo y, en la mayoría de los casos, su vínculo con la sociedad. En Europa muchos de los *ismos* surgieron un poco antes que las vanguardias hispanoamericanas. Veamos las fechas más o menos establecidas de la emergencia de estas tendencias: el cubismo pictórico del francés Braque y del español Picasso en 1907 (quien evolucionó después al surrealismo y más tarde al expresionismo alrededor de 1936); el cubismo literario del francés Guillaume Apollinaire en 1914; la música atonal del ruso Stravinsky en 1909. El dadaísmo del rumano Tristán Tzara en 1916; el expresionismo alemán en 1911; el imaginismo inglés de Ezra Pound en 1912. Todas estas corrientes anunciaron el surrealismo iniciado en 1924, mediante el cual se cristalizaron los objetivos de la vanguardia internacional.

Alrededor de estos cambios surgieron en los países europeos una sucesión de manifiestos, polémicas, exposiciones y movimientos con ángulos afines en cuanto al cambio y, a la vez, con diferencias particulares en torno a las concepciones estéticas. En América Latina repercutieron esas tendencias, por lo cual comenzaron a surgir distintas manifestaciones. Así, los ultraístas argentinos publicaron la hoja mural *Prisma* en 1921, en este mismo año salió el volante *Actual* del estridentismo mexicano de Maples Arce; en 1921 el postumismo del dominicano Domingo Moreno Jimenes y el diepalismo del puertorriqueño Luis Palés Matos; en Cuba, en 1923 surgió el “Grupo minorista de la Habana” en el que participaron Alejo Carpentier, Félix Lizaso, entre muchos otros. También se fundaron varias revistas, *Avance* en Cuba (1927), mismo año en el que se editó *Ulises* en México; *Martín Fierro* en Buenos Aires (1924-1927) y *Amauta* en Lima (1926-1930). Todos estos documentos dan cuenta del desarrollo cultural de América Latina y de la influencia europea, pues en las publicaciones latinoamericanas se incluyeron colaboraciones de escritores como Mallarmé, Valéry, Apollinaire, Baudelaire, entre muchos otros del ámbito literario y artístico internacional.<sup>11</sup>

Las vanguardias, vistas a manera de un entramado cultural delimitado en el espacio y el tiempo, constituyeron un conjunto de paradojas; la búsqueda de líneas comunes

<sup>10</sup> Verani, *op. cit.*, pp. 11 y ss.

<sup>11</sup> Cfr. Verani, *op. cit.*, pp. 9-55 y Schwartz, *op. cit.*, pp. 95-244.

encuentra a su paso juicios opuestos, sobre todo, si se comparan con las corrientes análogas surgidas en Europa. En las revistas hispanoamericanas aparecieron textos modernos y cosmopolitas con técnicas evidentemente importadas, al lado de convicciones nacionalistas, incluso étnicas, mezcladas con acusaciones al imperialismo y con frases semánticamente disparatadas y, a veces, sintácticamente combinadas. Schwartz afirma que mientras el modernismo fue cosmopolita y nacionalista, el vanguardismo buscó inspiración en los *ismos* europeos, en los mitos indígenas y en los ritos afrontillanos y agrega que no sólo se trató de un arte puro, sino muy comprometido que se debe “contemplar en el flujo del tiempo como el vector de una parábola que atraviesa puntos y momentos distintos”.<sup>12</sup> Este entramado de influencias, dice el autor, fue el resultado del amplio proceso social en que se gestaron las vanguardias; dicho de modo preciso, por la condición colonial de los países de nuestro continente, en el cual convivían el prestigio de los centros artísticos internacionales y la búsqueda de una identidad originaria y original.

Esta exploración dio lugar a que los escritores más vigorosos, entre ellos Vallejo, por su complejidad interior, se liberaran más rápido del orden establecido y buscaran, al mismo tiempo, un lenguaje universal y personal que guiara sus conquistas artísticas y poéticas. Así se explica el cambio brusco de una estética modernista y romántica en *Los heraldos negros* (1918) a la de *Trilce* en 1922, obra en la que se produjo una total irrupción de estilo acorde a lo que sugerían los movimientos de vanguardia. Asimismo, también se esclarece que después de reflexionar sobre los sucesos cambiantes del momento, Vallejo diera un vuelco hacia una producción más comprometida socialmente y escribiera, *España, aparta de mí este cáliz* (1939), en la que expresó los temas, testimonios y proclamas de la Guerra Civil Española.

No obstante la notable calidad de mucha de la producción literaria durante el periodo vanguardista en Hispanoamérica, algunos estudiosos han señalado que ese movimiento, en muchos casos, fue una expresión confusa, debido a la exageración en la experimentación técnica; este fue el caso de Vicente Huidobro, quien llegó a la destrucción total del verso y casi del lenguaje. Emir Rodríguez señala que la exploración del lenguaje en la vanguardia se quedó a medio camino y que algunos poetas de los más sobresalientes, por ejemplo, Huidobro, Borges, Vallejo, Neruda, parecieron renegar de esos afanes experimentales intentando otros caminos.<sup>13</sup> Pese a esta afirmación, pareciera que la crítica de los escritores mencionados a esa estética se produjo en un segundo momento, después de participar como promotores (Huidobro y Borges) y autores del cambio. A Huidobro se adjudicó el manifiesto, *Non Serviam* y recordemos

<sup>12</sup> Schwartz, *op. cit.*, pp. 20 y ss.

<sup>13</sup> Monegal, *op. cit.*, p. 140.



que para Jorge Schwartz, fue la fecha más apropiada para la inauguración de las vanguardias latinoamericanas, pues, aunque distante de los años veinte, los presupuestos estéticos de ese texto fueron la base teórica del creacionismo chileno por su actitud y sus postulados irreverentes.

Asimismo, Borges, en la introducción al *Índice de la nueva poesía americana* de 1926, indicó la vigencia de una nueva estética en las letras a partir de 1922; El escritor enfatizó en el surgimiento de “una situación de conciencia que [fue] definiéndose poco a poco” frente a la caducidad de la estética precedente. En el caso de Vallejo, considerado el poeta más radical de la poesía castellana de la década de 1920, gracias a *Trilce*, después de su viaje a París en 1923 y los dos a la Unión Soviética en 1928 y 1929, así como su presencia en la Guerra Civil Española, lanzó un ataque demoledor contra el vanguardismo en su artículo, “Autopsia del surrealismo” en 1927. En obras posteriores como *El tungsteno* (1931) y *España, aparta de mí este cáliz*, muestra una ruptura estética con *Trilce*. En el caso de Neruda, también se produjo esa transición, ya que de una poesía muy surrealista como *Residencia en la tierra* (1925-1931) evolucionó hacia una militancia que lo distanció de sus primeras obras.<sup>14</sup>

La idea de ruptura con el pasado y sus respectivos convencionalismos, la proclamación de un espíritu nuevo, proveniente de las corrientes europeas, así como la influencia del conocimiento que tuvieron los poetas hispanoamericanos del futurismo italiano y ruso, del expresionismo alemán, del surrealismo francés, se unieron a las inquietudes y a las reflexiones de los poetas más sobresalientes de esa época, quienes de inmediato se apartaron de los estereotipos parnasianos y naturalistas y se dirigieron a la búsqueda de un estilo propio: de lo brasileño, lo peruano, lo argentino, etcétera, y desarrollaron un sentido estético, social y político con grados de originalidad distintos a los de sus contemporáneos europeos. La crítica y la reflexión a la irrupción artística de vanguardia en Hispanoamérica de los escritores sobresalientes condujo al agotamiento rápido de los estilos de vanguardia y dio aliento a la construcción de expresiones maduras, con proyectos creativos de rostro humano y universal con los mitos, tradiciones, cotidianidad y con la memoria de los ultraístas, creacionistas, dadaístas, estridentistas de la vanguardia.

A la distancia de los acontecimientos de la década de 1920 podemos observar, que si bien la vanguardia fue un movimiento de mucha importancia en el ámbito literario, cuyos postulados se cuestionaron casi de inmediato, debido a la parte de frivolidad que conllevó en sus afanes experimentales, al paso del tiempo nos proporcionan la certeza de que en ese momento se sentaron las bases para una posterior estética madura, cuyos resultados se plasmaron en obras de gran solidez en el plano artístico. Esto explica los resultados literarios en la posvanguardia en casos como el de Ciro Alegría y José María

<sup>14</sup> Verani, *op. cit.*, p. 43.

Arguedas del Perú quechua, el de Agustín Yáñez y Juan Rulfo del México azteca y mestizo, el de Miguel Ángel Asturias de la Guatemala maya-quiché, entre muchos más. Es decir, sin negar la irrefutable calidad de muchas obras vanguardistas, las inquietudes de cambio de este periodo llevaron a la consolidación estética en el periodo posterior, cuyas repercusiones se reflejan aún en la actualidad.

## CONTEXTO CULTURAL EN PERÚ DURANTE LA VANGUARDIA

A diferencia de los países en que llegó tarde el movimiento vanguardista, por ejemplo en Cuba, Bolivia, Paraguay y otros, en Perú, tierra natal de César Vallejo, inició temprano. Desde 1917 se publicó el primer libro de poemas con ese carácter, *Panopla lírica* de Alberto Hidalgo. En uno de ellos, “La nueva poesía: Manifiesto” de huella futurista, el autor enfatizó en el dinamismo de la nueva civilización (maquinismo, velocidad, etc.) y sus repercusiones removieron el ambiente cultural de ese país a fines de la primera década del siglo XX. En 1922, Hidalgo, ya radicado en Buenos Aires e influido por el entorno modificó su punto de vista e inventó el “simplismo”, con el cual rindió tributo al ultraísmo y se despojó de la retórica inicial. Mediante el simplismo incorporó la pausa (el espacio en blanco) al valor estético de la poesía; ese concepto incidió en la autonomía del verso, en la independencia de sentido de las distintas partes del discurso y se habló del poema de varios lados. Con esto se consolidó una de las características del poema de vanguardia: la pérdida del sentido de continuidad, o la composición mediante elementos incoherentes. En este momento, sólo que en Perú se publicó *Trilce*, la obra más perdurable de la vanguardia hispanoamericana, en la que se reflejó el deseo de Vallejo de liberarse de los residuos modernistas.

Perú fue uno de los países que destacó por su postura radical dentro de la vanguardia de América Latina, como muestra de esto se crearon varias publicaciones que dieron cuenta de este fenómeno. Así, en 1924 se publicó *Flechas*, la primera revista peruana declarada vanguardista, cuyo propósito fue dar a conocer las direcciones de la literatura contemporánea y los nuevos valores que surgieron en América. En el manifiesto que anunció su salida se plasmó la esencia de sus objetivos:

Combatir la criminal y retórica literatura burguesa [...] combatir el torpe desdén, la hostilidad ignorante hacia todas las nuevas y radicales expresiones de belleza haciendo blanco singularmente en aquellos falsos consagrados [...], que repiten con asqueante gravedad las fórmulas trilladas y caducas de una literatura muerta e impiden [...] la gestación victoriosa de una nueva conciencia artística; [...] [*Flechas* pretende] reunir en sus páginas toda

manifestación de audacia, de valentía creadora, todo grito nuevo que acuse y evidencie a un escritor o un poeta concorde con la época.<sup>15</sup>

Estas frases denotan el claro sello de vanguardia de la revista *Flechas* en cuanto a su afinidad con el sentido social de la época, así también en la aceptación de los cambios radicales en la forma, al parecer aún poco aceptados por el entorno. Asimismo, se editaron otras revistas que pusieron en evidencia el vigor del vanguardismo peruano tales como, *Hangar-Rascacielos-Timonel-Trampolín* en 1926-1927 que, según Verani, cambió de nombre en cada uno de sus cuatro números. *Poliedro* (1926), *Hurra* (1927), *Guerrilla* (1927), etcétera.<sup>16</sup> En el manifiesto “Perú”, incluido en el libro escrito por Schwartz, se habla de esa publicación, sólo que con algunas diferencias en cuanto a los datos. De acuerdo con este autor, *trampolín*, *hangar*, *rascacielos* y *timonel* son los títulos mutantes de los folletos doblados en cuatro partes, una de ellas dedicada a la poesía, visualmente innovadores y coloridos.<sup>17</sup> Estas publicaciones nunca perdieron de vista sus preocupaciones políticas, en cada uno de los números se fue radicalizando su postura y mientras el término *trampolín* aludió a lo cosmopolita, *timonel* connotó arte y doctrina. En *rascacielos* se publicó el texto “bandera”, título en sí mismo ideológico que adquirió dimensiones continentales y en el que se emplearon minúsculas y metáforas modernas.

La revista más influyente que impulsó el desarrollo del movimiento renovador peruano y extendió sus alcances a todo el continente fue *Amauta* (1926-1930); en ésta, su creador, Carlos Mariátegui expuso, desde su presentación, el propósito de estudiar los grandes movimientos literarios, artísticos, políticos, filosóficos, científicos, etcétera. En uno de sus editoriales Mariátegui señaló que la revista no tenía como objetivo la diversión ni el juego de intelectuales puros; con lo que quiso decir que las ideas expuestas en *Amauta* expresarían su compromiso con la sociedad y que su estética se oponía a toda frivolidad. Después, en su ensayo clave, “Arte, revolución y decadencia”, planteó una de sus ideas capitales, la subordinación del arte a los fenómenos culturales de la época y la destrucción de los principios del arte burgués a favor de un arte revolucionario.

En el ensayo “Defensa del disparate puro”, Mariátegui reiteró en la correspondencia entre la revolución estética y social, “El disparate puro certifica la defunción del absoluto burgués” señaló. Además, defendió varios principios, por ejemplo, la formación de un espíritu indoamericano basado en la reivindicación de valores autóctonos; la revalo-

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>17</sup> Schwartz, *op. cit.*, p. 208.

rización del pasado literario inmediato; la promoción de escritores originales; la recepción del movimiento surrealista francés, ya que para el creador de *Amauta*, este movimiento no fue un *ismo* más, sino una experiencia de trascendencia cultural y un repudio al orden establecido. Por esto mismo, Mariátegui se opuso a Vallejo, a quien juzgó por no comprender el surrealismo, ya que en “Autopsia del superrealismo”, Vallejo visualizó al movimiento a manera de una mera fórmula, “una receta más de hacer poemas sobre medida”.<sup>18</sup>

En forma paralela a la publicación de *Amauta*, pero de menos importancia, surgieron publicaciones de varias tendencias, por ejemplo, *La sierra* (1927-1930), dirigida por Guillermo Guevara, cuya preocupación se centró en el indigenismo incaico. *Guerrilla*, dirigida por la poetisa uruguaya Blanca Luz Brum, con énfasis en el tratamiento de temas con alto contenido social comprometido con la realidad peruana; en el mismo sentido, salió a la luz *Poliedro* de Armando Bazán. En esa época también se publicó el *Boletín Titikaka* (1926-1930), de esta edición se elaboraron 35 números; su excepcionalidad radicó en la diseminación de las vanguardias en sitios apartados de los centros culturales más sobresalientes en Perú. Este boletín mantuvo intercambio con otros grupos vanguardistas de América Latina, entre ellos, *Martín Fierro* de Buenos Aires, *La pluma* de Montevideo y, por supuesto, con *Amauta* y el grupo *Ortokapa* de Puno, mismo lugar en el que surgió el *Boletín Titikaka*, instituido como el más claro representante del vanguardismo indigenista peruano acorde con su entorno, pero atento a los cambios estéticos continentales y europeos.<sup>19</sup>

Este fue el contexto cultural de los años posteriores e inmediatos a *Trilce*, cuya influencia fue notable en cuanto obra representativa de los cambios gestantes. En el manifiesto “Perú” se aludió a la gran importancia de esta obra en la literatura peruana e hispanoamericana:

*Trilce* [...] abre las puertas a la modernidad y proyecta al país como punta de lanza de la producción poética de la época. En palabras de Gloria Videla de Rivero, “La poesía mestiza de César Vallejo funde los elementos, americano, nacional, regional, popular e indigenista con las influencias europeas. Su rebelión poética –que posteriormente se volverá política– se expresa en *Trilce*. Versos libres, hermetismo, imágenes de inspiración cubista, creacionista, ultraísta e incluso surrealista: es una poesía de vanguardia”. Hay en *Trilce* una estética de ruptura cuya originalidad de ejecución dificulta la inserción de la obra en alguna tradición

<sup>18</sup> Verani, *op. cit.*, p. 35, lo adoptó de, Estuardo Núñez, “José Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 3, núm. 5 (1977), pp. 57-66.

<sup>19</sup> Schwartz, *op. cit.*, pp. 207 y ss.

literaria. No ocurre lo mismo, por ejemplo, con la poesía de Huidobro, de Neruda o de Borges, donde es posible reconocer, con mayor facilidad, las influencias poéticas.<sup>20</sup>

En este manifiesto, del cual sólo reproducimos un fragmento, se observa la efervescencia del movimiento vanguardista en Perú, que destaca por su postura extrema, y la importancia de *Trilce* en cuanto impulsora de cambios de trascendencia cultural, pues se le adjudica un conjunto de características que ya en el momento en que se publica el manifiesto (1928) se visualizan como aquellos que influirán en su valoración en años posteriores y en la actualidad. El manifiesto rescata la preocupación de algunas corrientes críticas de la vanguardia, respecto a insistir en una poesía no sólo novedosa en los aspectos formales, sino en otros que le dan a la obra un sello propio y validez para su entorno inmediato al recuperar la preocupación por el indigenismo, lo nacional, lo regional asimilando los cambios estéticos internacionales, pero con la marca latinoamericana que en el futuro ha conducido a apreciarla por su originalidad. El manifiesto también hace hincapié en el papel desempeñado por José Carlos Mariátegui con su propuesta ideológica, al revelarse a modo del pensador marxista más fecundo de la época y del continente, mediante la creación de *Amauta* (originalmente concebida con el nombre de *Vanguardia*), en la que se da énfasis a los sucesos sociales y a la realidad indígena, sin dejar de lado la renovación artística. Como se puede apreciar y de acuerdo con la cronología en la aparición de las publicaciones en Perú, antes citadas, *Trilce* precedió su surgimiento y en este sentido, más que una consecuencia de los acontecimientos, la obra constituye, al lado de su autor, la impulsora de un proyecto estético inédito que irradió a la cultura emergente de la época. Vallejo se adelantó a los acontecimientos vanguardistas de su país, la ruptura que generó *Trilce* se produjo casi al comienzo de la vanguardia (1922). Por esto, se puede pensar que el poeta, más que por su entorno inmediato, fue influido por los *ismos* europeos, aunque la obra denote un aprovechamiento de los postulados de esos movimientos y no una imitación, debido a los rasgos excepcionales y al sentido profundo en su tratamiento temático, más allá de la forma novedosa de presentarlo.

## LA PARTICIPACIÓN DE VALLEJO EN LOS MANIFIESTOS DE VANGUARDIA

Según hemos observado, los manifiestos adoptaron la delantera en los movimientos, no obstante, fue en la poesía en la que se operaron, fundamentalmente, los cambios de la estética moderna. César Vallejo no únicamente escribió la obra más representativa

<sup>20</sup> Manifiesto, “Perú”, Schwartz, *op. cit.*, p. 206.

de la nueva poética, sino que participó en la escritura de algunos manifiestos, sólo que con una postura crítica. En vista de que las vanguardias representaron el proceso moderno de autonomía del arte, desarrollado a la par de la creciente división del trabajo y la especialización técnica de las sociedades industriales, en las obras se reflejó este fenómeno, aunque esto no fue mecánicamente producido por el avance económico, sino que surgió en la periferia, con la fuerza que les proporcionó el deseo de lo nuevo y no por las condiciones objetivas de lo moderno. Vallejo escribió un ensayo al respecto que se difundió en París, Lima y la Habana. Desde París, después de publicar *Trilce*, en la revista *Favorables, París Poema*, dirigida por él y por Juan Larrea, en el artículo “Poesía nueva” expresa:

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cine, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos” y, en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.

Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que hacernos decir “telégrafo sin hilos”, a despertar nuevos temples nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y densificando el amor; la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida se aviva. Ésta es la cultura verdadera que da el progreso; éste es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes.<sup>21</sup>

El texto anterior, además de revelar la idea de Vallejo respecto a lo que sucedía en ese momento en la poesía (1926), da cuenta de su sentido de la sensibilidad, de cómo todo fenómeno social, para transformarse en poesía, requiere de la introyección, de su conversión al orden existencial; lo exterior, lo que sucede en el entorno, para constituirse en hecho estético tiene que trasladarse a una dimensión sensible mediante las palabras; lo nuevo, para Vallejo, no se haya en la mención literal de las palabras que lo denotan, sino que va más allá de ellas, en la creación de un lenguaje que plasme el espíritu de lo que ocurre. En el texto ya se advierte una superación del concepto de lo “nuevo” sin minimizar los mitos de la modernidad, a la vez, puntualiza en la necesidad de una sensibilidad que sobrepase los esquemas transitorios.

<sup>21</sup> Este fragmento se extrajo de la investigación sobre las vanguardias de Jorge Schwartz, *op. cit.*, p. 53, quien lo adoptó de la edición facsimilar de la revista, *Favorables, París Poema*, p. 14 (publicada en 1926. Barcelona, César Viguera, s.f.). Schwartz indica que la revista no pasó de los dos primeros números. El artículo completo se reproduce en, *Las vanguardias literarias*. 2ª ed., Trad. de Estela dos Santos, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

Un año más tarde de la publicación del artículo mencionado y también en París, al elaborar una reseña del libro de poemas, *Ausencia* de Pablo Abril de Vivero, Vallejo realizó su crítica feroz contra el vanguardismo ya mencionada, según refiere Schwartz, en la que enumera algunas de sus características: “nueva ortografía”, “nueva caligrafía de poema”, “nuevos asuntos”, “nuevas imágenes”, “nueva conciencia cosmogónica de la vida”, “nueva sensibilidad política y económica”. Estos rasgos, según el autor, no son características de la poesía actual, sino elementos para atraer la atención del gran público hacia la obra, los temas nuevos han sido una preocupación de la poesía en todos los tiempos, las nuevas imágenes corresponden a los cambios en el mundo material, la conciencia cosmogónica de la vida es el ya anotado sentimiento de solidaridad con el mundo que agita la conciencia humana y alimenta la conciencia artística en todas las épocas. Schwartz únicamente manifiesta su acuerdo con la última característica, sólo que considera que ésta prevalecerá hasta instaurarse otro orden social en el que surjan distintas inquietudes y no como lo señala Vallejo, hasta la duración del movimiento surrealista.<sup>22</sup> A pesar de la invalidez de estas características, según el autor citado, considero que el afán de Vallejo fue censurar el carácter imitativo y de dependencia cultural de sus contemporáneos. Vallejo señala de modo textual:

América presta y adopta actualmente la camisa europea del llamado “espíritu nuevo”, en un rasgo de incurable descastamiento cultural. Hoy, como ayer, los escritores practican una literatura prestada. Hoy, como ayer, la estética –si así puede llamarse esa semiesca pesadilla de los escritores de América– carece allá de fisonomía propia. Un verso de Maples Arce, de Neruda o de Borges, no se diferencia en nada de uno de Reverdy, de Ribemont o de Tzara.<sup>23</sup>

Es paradójico que Vallejo escribiera esos textos cuatro años más tarde, después de publicar *Trilce* y a la distancia de su tierra natal; al parecer la lejanía y en consecuencia la nostalgia, no sólo se reflejaron en sus poemas, sino también en sus reflexiones intelectuales al denotar su preocupación por la creación de una estética propia de los países hispanoamericanos. Sin duda, en *Trilce* el poeta adoptó rasgos novedosos en la forma, influenciado por las estéticas europeas y contemporáneas, sin embargo, según hemos mencionado, aún en esa obra, nunca se dejó llevar del todo por esas influencias, lo hizo de modo parcial, rescatando algunos elementos del significado de “cambio”, pero con la originalidad que le proporcionó su propio talento.

<sup>22</sup> Schwartz, *op. cit.*, pp. 482-483.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 54. La cita se adoptó de “Contra el secreto profesional a propósito de Pablo Abril de Vivero”, escrito en París y publicado en *Varietades*, Lima, 7 de mayo de 1927. Para consultar el texto completo, véase, Hugo Verani, *op. cit.*, p. 192.

En efecto, sus poemas se construyeron con una retórica innovadora, pero no se alejaron de sentimientos auténticos respecto a la tierra natal del poeta, a su paisaje andino, a sus amores muertos, a su infancia, etcétera. En *Trilce*, subyacen transgresiones a las normas sintácticas, ortográficas, gramaticales, pero se exploran asuntos metafísicos, existenciales, arquetípicos con temas de su entorno cotidiano y sus inquietudes personales, intelectuales, políticas y sociales. Tal y como señala Borges, en su artículo, “Las ‘nuevas’ generaciones literarias”, publicado en 1937, “tuvimos el arrojo de ser hombres de nuestro tiempo, como si la contemporaneidad fuera un acto difícil y voluntario y no un rasgo fatal”,<sup>24</sup> frase que indica la imposibilidad, no sólo de Vallejo, sino de cualquier escritor, de permanecer al margen de las influencias del medio circundante, aun cuando éste fuera su propósito.

Hugo J. Verani dice que Vallejo rechazó la poesía en tanto producto de una técnica o preceptiva literaria y se mantuvo al lado de toda escuela o movimiento. Su visión, el “americanismo esencial, el vacío metafísico, el absurdo de la existencia, la solidaridad con el dolor humano” se prolonga en toda su obra poética. Lo que cambia en *Trilce* es el tratamiento de la escritura para transmitir su percepción del mundo:

La desarticulación expresionista del lenguaje, de la sintaxis y de la forma corresponde a una preocupación de vanguardia, a una voluntad de ruptura, disonancia y distorsión de los modelos literarios establecidos. La construcción audaz no responde en Vallejo a un afán de experimentación formal, como en otros vanguardistas, sino a una necesidad de adecuar la palabra a la emoción humana, a su inestable y problemática visión del mundo.<sup>25</sup>

Gonzalo Celorio ratifica la postura de Verani, al señalar que, Vallejo no “vanguardiza” como lo hicieron otros poetas de su generación. Su poesía es vanguardista por necesidad y no por los imperativos de las teorías de su tiempo, practicadas de manera servil y adoptando lo nuevo por lo bueno.<sup>26</sup> Según hemos visto, Vallejo no impulsó la corriente de vanguardia a partir de manifiestos, más bien, se pronunció de manera crítica en ellos, a pesar de que fue un poeta completamente innovador. Hemos dicho que en su artículo, “Contra el secreto profesional”, entre otras cosas, acusó a su generación de impotencia para crear una poesía de auténtica inspiración humana. Vallejo rechazó la frivolidad, el mero juego del ingenio, a pesar de que los recursos que él empleó, entre

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>25</sup> Verani, *op. cit.*, p. 30.

<sup>26</sup> Gonzalo Celorio, “César Vallejo. Del modernismo a la modernidad” en *César Vallejo. La perspectiva ausente*, Evodio Escalante (comp.), Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1988, p. 46.



éstos, las anomalías gráficas, blancos espaciales, lenguaje desarticulado, asociaciones desconcertantes, etcétera, criticados por él mismo, son algunos rasgos que distinguen a *Trilce*. Para Octavio Paz,<sup>27</sup> el poeta peruano, en su segundo libro, asimiló las formas internacionales de la vanguardia y las interiorizó, lo cual significó llevar a cabo una transmutación. A diferencia de Huidobro, quien elaboró una poesía de aire con *Altazor*, Vallejo creó una de tierra. Paz puntualiza:

No cualquier tierra: una historia, una lengua, Perú: hombres-piedras-flechas. Signos indios y españoles. El lenguaje de *Trilce* no podía ser sino de un peruano, pero de un peruano que fuese asimismo un poeta que viese en cada peruano al hombre y en cada hombre al testigo y a la víctima.

Además de que Paz reconoce en Vallejo tanto su arraigo local como su universalidad en cuanto hombre, ve en él a un gran poeta religioso, un comunista y un militante, no obstante, considera que su visión no fue la del marxismo, sino la de los misterios del cristianismo, de su infancia y de su pueblo: “la comunión, la transubstanciación, el ansia de inmortalidad”. Octavio Paz se impresiona con la poética vallejana, ante todo por su autenticidad y, a pesar de que observa fallas en la expresión, reconoce lo vivificante de su escritura.

Con el apoyo de algunos estudios hemos analizado la manera en que Vallejo se inscribió y participó en el movimiento de vanguardia, así también, su visión respecto al mismo. De este modo, hemos constatado que en *Trilce* se conjuntaron tanto las inquietudes de la época, como el talento para trascender las formas y articularlas con el sentido pleno de las vivencias del poeta. Nada mejor para explicitar la naturaleza de su estética que el aforismo colocado en su libro, *Contra el secreto profesional*, “Yo amo a las plantas por la raíz y no por la flor”; o sea, ama a las palabras por su esencia, porque en ellas está lo más profundo de sus sentimientos y pensamientos y no por su apariencia.

## TRILCE

Los poemas de *Trilce* se identifican con números romanos del I al LXXVII,<sup>28</sup> su organización al interior del libro no obedece a ningún orden cronológico de acuerdo con la fecha en que se escribieron, ni están agrupados por temas como el primer libro del poeta, *Los*

<sup>27</sup> Octavio Paz, *Los hijos de limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral (Biblioteca de bolsillo), México, 1989, pp. 202 y ss.

<sup>28</sup> César Vallejo, *Poesía completa*, Premio (La nave de los locos), México, 1988.

*heraldos negros*. En *Trilce* el lenguaje parece ser más importante que los temas, pues éstos permanecen ocultos en los símbolos y, en este sentido, el lenguaje simbólico y la forma en que está articulado en cuanto medio de expresión se ubica por encima del contenido. El lenguaje no funge como vehículo comunicativo en el sentido habitual, más bien, pone en cuestión la significación, el orden de las palabras, la sintaxis, la coherencia y la posibilidad de enunciación. Esta situación límite denota la crisis del pensamiento del poeta y señala particularidades muy propias tanto fonéticas como semánticas de los sonidos verbales de los poemas, los cuales, en muchas ocasiones, no se pueden captar a manera de reflexiones conscientes del hablante poético.

Sin embargo, aunque Vallejo no adoptó un orden lógico en la construcción de los poemas de *Trilce*, puesto que, como mucho se ha señalado, su discurso transgredió la sintaxis convencional, *Trilce* es un libro sintáctico, en el sentido de que nunca abandonó el orden conductor de sus ideas, más bien creó su propia sintaxis, la que lo llevó a expresar la complejidad de sus vivencias. Sus temas, que pueden ser la infancia, la familia, su tierra natal, sus amores, etcétera, se expresan no en la anécdota o en la belleza de una frase, sino en la vivencia misma, con la fuerza emotiva y las contradicciones propias de ese fenómeno vivencial que el poeta logró intelectualizar mediante el discurso; el cual debemos leer ubicados en el plano de su pensamiento y a partir de las normas mismas que imponen los textos. Desde esta perspectiva, el estudio de la obra obliga al rastreo del horizonte cultural de su creador, su visión, su vida, el origen de su pensamiento, sus arquetipos y su estética; única manera de comprender el sentido de la obra.

*Trilce*, sin lugar a dudas, y sin omitir las consideraciones expuestas en el desarrollo de este trabajo, es un libro de vanguardia. Los rasgos estéticos que caracterizaron a este movimiento se cumplen en varios sentidos. Es una “creación”, tal y como la plantearon los creacionistas, quienes desde la publicación del manifiesto, *Non servian*, declararon la independencia del arte frente a la naturaleza, que hasta ese momento, según señala el manifiesto, no era otra cosa que imitar al mundo y no crear realidades propias. El creacionismo se propuso llevar el artificio al máximo de sus posibilidades y consideró al poeta a manera de demiurgo absoluto; en este sentido *Trilce* es un acto de auténtica creación, sin el agravante de que por esto, haya adolecido de un grado máximo de emotividad. Según Huidobro esta corriente, entre otros aspectos, pretendió humanizar las cosas, precisar lo vago, hacer abstracto lo concreto y concreto lo abstracto, cambiar el valor usual de los objetos para crear un objeto nuevo; asimismo, consideró que el poema debe ser un producto de la imaginación, libre de elementos anecdóticos y descriptivos, con énfasis en los efectos visuales y novedosa disposición tipográfica;<sup>29</sup> elementos todos que se observan en *Trilce* a primera vista.

<sup>29</sup> Verani, *op. cit.*, p. 38.

El libro también encaja dentro de los lineamientos del futurismo al incorporar, en algunos casos, un vocabulario científico y técnico, así como por su afinidad con la “velocidad” en el sentido de Marinetti en cuanto a la agilidad y rapidez para nombrar, debido a sus referencias en clave, sus frases coloquiales y sus expresiones caóticas, casi telegráficas. De esta misma manera *Trilce*, podría calificarse como estridentista, puesto que al igual que el futurismo exalta el carácter dinámico del mundo moderno y el advenimiento del maquinismo entre algunos otros aspectos. Los poetas estridentistas prescindieron de la lógica explicativa, de los nexos gramaticales y de la descripción anecdótica u ornamental, según ocurre en esa obra. La renuncia a la anécdota y, por tanto, el predominio de la imagen sobre la descripción la ubica dentro del ultraísmo, corriente que además consideró un particular uso del ritmo, enunciado en su manifiesto, “Anatomía de mi ‘Ultra’”, en el cual se pregonó su forma de empleo, “no encarcelado en los pentagramas de la métrica, sino ondulante, suelto, redimido, bruscamente truncado”.<sup>30</sup> Los ultraístas se plantearon la reducción de la lírica a sus elementos primordiales, las metáforas originales, cuya función era sugerir algún fragmento de la vida, además, al igual que los estridentistas, se propusieron abolir los ornamentos, las prédicas, así como la idea de sintetizar varias imágenes en una.

Para Gonzalo Celorio *Trilce* es una obra de vanguardia, en tanto que libera a la palabra de los convencionalismos de la estética modernista, rompe los ritmos tradicionales no porque invente variantes en las combinaciones métricas o de acentuación o porque experimente con el versolibrismo, sino porque supera la veneración al ritmo y articula la arritmia del caos. No se limita a llevar hasta sus últimas consecuencias las reglas del juego, sino que las viola de manera deliberada y hasta las invalida. A partir de esa obra, el lenguaje de Vallejo y el de la poesía hispanoamericana se rompe y se rearticula una y otra vez, pues no sólo nombra las cosas, sino que nombra por primera vez los nombres de las cosas. Entre otras características, Celorio señala que en *Trilce* hay un deliberado descuido formal, iconoclasta, una renuncia a la anécdota y un predominio de la imagen. La obra no busca la sonoridad afortunada, la que se imprime en la memoria, sino el vértigo de las frases que se fugan y que sólo dejan una estela, una sombra, un eco, quizá más contundentes que los versos medidos del patrimonio poético, “*Trilce* desborda sus diques, rebasa sus fronteras y se vuelve implacable hasta el incendio, amargo hasta el nihilismo, violento hasta la desarticulación. Rompe, pues, con el lenguaje frecuentemente edulcorado, de la tradición modernista e inaugura para nosotros

<sup>30</sup> Véase manifiesto, “Anatomía de mi ‘Ultra’”, Verani, *op. cit.*, p. 254, adoptado de la revista *Ultra* (Madrid), núm. 11, mayo de 1921.

la modernidad —que en este caso procede de nosotros mismos, de nuestra propia tradición subvertida, rota”.<sup>31</sup>

César Vallejo, después de publicar *Trilce* en 1922, estuvo consciente del vacío causado por el libro, debido precisamente a la poca comprensión de su estética innovadora. El poeta escribió a Atenor Orrego, primer prologuista de *Trilce*:

El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad. Hoy, y más que nunca quizá, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima de hombre y de artista: la de ser libre.<sup>32</sup>

Este texto expresa la satisfacción y el convencimiento de Vallejo sobre su creación, no hay lamentaciones, sino la ratificación de que sus inquietudes lo llevaron a su meta, sus deseos de libertad en el más amplio sentido de la palabra. El vacío en su aceptación no es más que el resultado de la falta de entendimiento que sintió el artista ante la expresión de sus ideas, vivencias y concepciones del mundo y de las cosas, así como la total incompreensión de su estética. Esto sucede cada vez que algo no encaja dentro de los parámetros de la costumbre; sin embargo, la transgresión de los modelos vigentes fue el rasgo que determinó la revolución del lenguaje impuesto por la obra. La idea de ruptura se hace explícita en los propios poemas de *Trilce*, tal y como se observa en el poema LV, del cual reproducimos un fragmento:

*Samain diría el aire es quieto y de una contenida  
tristeza.*

*Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero  
a cada hebra de cabello perdido, desde la cu-  
beta de un frontal donde hay algas, toronjiles que  
cantan divinos almácigos en guardia, y versos anti-  
sépticos sin dueño.*

*El miércoles, con uñas destronadas se abre las  
propias uñas del alcanfor, e instila por polvorientos  
harneros, ecos, páginas vueltas, zarros,  
zumbidos de moscas.*<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Gonzalo Celorio, “César Vallejo. Del modernismo a la modernidad”, *César Vallejo. La perspectiva ausente*, op. cit., pp. 44 y ss.

<sup>32</sup> José Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, Difusión Cultural, UNAM, México, 1992, p. 21.

<sup>33</sup> Julio Ortega, César Vallejo, *Trilce*, Cátedra (Letras hispánicas), Madrid, 2003, p. 256.

En este poema Vallejo establece la diferencia entre la estética convencional y la suya. La de Samain es un modelo literariamente establecido, en el que el símbolo se emplea para reproducir la realidad mediante fórmulas gastadas que repite la poética tradicional y la de Vallejo, un modo de expresión distinto, tanto en la combinación de palabras, la elección de las mismas y, por lo tanto, la del sentido. Según lo advierte José Pascual Buxó<sup>34</sup> y nosotros, Samain emplea los símbolos para registrar “los más leves y secretos temblores del mundo”, Vallejo devuelve a la poesía “la realidad del hombre y sus experiencias”. Por esto y por la forma innovadora de “decir” era predecible la casi nula aceptación de *Trilce* en los años posteriores e inmediatos a su publicación. Vallejo supo muy bien que hay cosas que no se han dicho, ni se dirán nunca, cosas inexpresivas, así lo constata en, *Contra el secreto profesional*, en el cual señaló, “todas las formas literarias, todos los accidentes del verbo, todas las partes de la oración, todos los signos puntuativos. Sin resultado”. En ese mismo libro relató su experiencia sobre la imposibilidad de narrar lo acontecido en el Hotel Negresco de Niza,<sup>35</sup> y aunque estas reflexiones aparecen algunos años después de *Trilce*, puede pensarse que de ese modo Vallejo se explicó la falta de comunicación de su obra.

Después de los primeros años de vacío en la recepción de *Trilce*, la crítica ha revalorizado la obra y hasta esta fecha se han realizado multitud de estudios al respecto desde distintos ángulos y con diversas perspectivas teóricas y, aunque difieren en sus interpretaciones, coinciden en la magnitud de su importancia en cuanto a una de las obras más relevantes del siglo XX. Para Eduardo Milán el libro es un intento de rescate de la infancia, es el deseo de recuperar una infancia vital perdida y, no obstante que el tema no es original, puesto que en poesía no existen temas originales, en Vallejo lo original radica en el modo de articulación poética. En *Trilce*, señala el autor, al igual que en *Un golpe de dados* de Mallarmé, hay un grado máximo de desintegración poética de la sintaxis y mientras en el poeta francés lo que se desarticula y rompe es el pensamiento o la idea, en el peruano lo que se rompe es la vida misma; en consecuencia, la poesía para Mallarmé es una aventura intelectual y para Vallejo es una lucha corporal.<sup>36</sup>

Para Evodio Escalante,<sup>37</sup> en cambio, el efecto atroz de la breve estancia del poeta en la cárcel, la muerte de su madre y de su hermano Miguel, preside la escritura de *Trilce* y están ahí la soledad, la muerte de la palabra y el equivalente histórico de “la muerte térmica del universo”, “la muerte atroz de los muertos en vida” según se expresa en el

<sup>34</sup> Pascual Buxó, *op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>35</sup> Evodio Escalante, “César Vallejo: la escritura, el gesto, la mutilación”, *César Vallejo. La perspectiva ausente*, *op. cit.*, pp. 70-76.

<sup>36</sup> Eduardo Milán, “Lo que es del César”, *César Vallejo. La perspectiva ausente*, *op. cit.*, pp. 38-39.

<sup>37</sup> Escalante, *op. cit.*, pp. 70-76.

verso, “vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue”. Vallejo identifica la soledad con lo insoportable, así se observa en la frase, “nadie me busca ni me reconoce” y respecto al uso de la palabra hay una especie de amenaza cósmica, tal y como lo sugiere desde el primer poema, “hay ya demasiada bulla en este mundo”; este quizá sea el resultado de llevar al extremo la economía del lenguaje, señala Escalante, para quien la materialidad exacerbada del mismo obedece a sus limitaciones para comunicar: El lenguaje no alcanza a decir lo que realmente se pretende sobre lo sentido y lo vivido. Con base en esto, el investigador atribuye a la obra un rasgo gestual, no porque el poeta quiera subrayar con el ademán lo que está explícito en el nombre, sino porque con el ademán dice todo aquello que con el nombre apenas alcanza a balbucir.

Es difícil encasillar la poesía de César Vallejo dentro de una sola interpretación, en tanto que su obra encierra una compleja gama de ideas, pensamientos, sentimientos y vivencias del mundo del poeta y porque el valor fundamental de su estética radica, precisamente, en “decir” con precisión la multitud de matices de la esencia de la vida. *Trilce* quizá es todo lo que hemos expuesto, pero es, seguramente, aún más que eso. Lo inagotable y polifacético de su sentido, desde una perspectiva muy general, sugiere un estudio a partir de esa precisión pretendida por Vallejo, de la cual dio testimonio:

—La precisión —dice Vallejo— me interesa hasta la obsesión. Si usted me preguntara cuál es mi mayor aspiración en estos momentos, no podría decir más que esto: la eliminación de toda palabra de existencia accesoría, la expresión para, que hoy mejor que nunca habría que buscarla en los sustantivos y en los verbos [...] ¡ya que no se puede renunciar a las palabras!<sup>38</sup>

—En *Trilce*, por ejemplo, ¿puede citarme algún verso así?

—Vallejo busca en su libro que yo he traído al café, y elige lo siguiente:

*La creada voz rebélase y no quiere  
Ser malla, ni amor.  
Los novios sean novios en eternidad.  
Pues no deis 1, que resonará al infinito.  
Y no deis 0, que callará tanto,  
Hasta despertar y poner en pie al 1.*

La economía de palabras en los versos citados apunta a varias temáticas: sobre poesía (creada voz), amor, eternidad, infinito, silencio (0), precisión (1) y dan cuenta de la multitud de interpretaciones que pueden derivarse de cada frase. De esto parte la idea

<sup>38</sup> Entrevista de César González Ruano a César Vallejo, publicada por primera vez en *Heraldo de Madrid* el 27 de enero de 1931. *César Vallejo. Crónicas de poeta*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1996, pp. 195-196.

de estudiar una y otra vez su obra, pues además de la experiencia intelectual, constituye una oportunidad para comprender más el mundo del poeta, que a la vez, es el nuestro, en el que persisten y persistirán las mismas preguntas sobre nuestro transitar en el mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ávila Figueroa, Ma. de los Ángeles Adriana, *Procesos retóricos y estilístico-estructurales en Trilce* (tesis de doctorado), UNAM, México, 2005.
- Celorio, Gonzalo, “César Vallejo. Del modernismo a la modernidad”, *César Vallejo. La perspectiva ausente*, Evodio Escalante (comp.), Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1988.
- Escalante, Evodio, “César Vallejo: la escritura, el gesto, la mutilación”, *César Vallejo. La perspectiva ausente, op. cit.*
- Franco, Jean, “La temática: de *Los heraldos negros* a los *Poemas póstumos*”, *César Vallejo, Obra poética*, Américo Ferrari (coord), Colección Archivos, UNESCO, México, 1989.
- Milán, Eduardo, “En su ausencia tres notas sobre poesía”, *Los lenguajes del símbolo*, Blanca Solares (coord.), Anthropos-Centro Regional de Investigaciones Interdisciplinarias, UNAM, México, 2001.
- , “Lo que es del César”, *César Vallejo. La perspectiva ausente, op. cit.*
- Ortega, Julio, *César Vallejo, Trilce*, 5ª ed., Cátedra (Letras hispánicas), Madrid, 2003.
- Pascual Buxó, José, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, Difusión Cultural, UNAM, México, 1992.
- Paz, Octavio, *Los hijos de limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 2ª ed., Seix Barral (Biblioteca de bolsillo), México, 1989.
- Rodríguez Monegal, Emir, “Tradición y ruptura”, *América Latina en su literatura*, 11ª ed., UNESCO-Siglo XXI Editores, México, 1988.
- Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*, 2ª ed., Estela dos Santos (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- Vallejo, César, *Poesía completa*, Premio (La nave de los locos), México, 1988.
- , *Crónicas de poeta*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1996.
- Verani, Hugo J., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), México, 1990.