

Las consecuencias, a diferentes niveles: el rechazo al sistema categorial de representación del XIX, la instauración del montaje como técnica compositiva, la valoración de la materialidad de los medios, la experimentación con técnicas que expresen la simultaneidad espacio-temporal, la puesta en crisis del concepto de «obra» y la pretensión del arte como hecho factual, como acto; el ataque a la institución-arte, tanto en la producción como en la recepción; ataque que se conjuga con la búsqueda de un nuevo tipo de público —masivo, frutivo, disperso, no contemplativo—. ¹⁰

Dentro de estos marcos generales tres opciones diferentes articularían estas posiciones:

Una opción analítica, caracterizada por la concentración en los problemas lingüísticos. «Lo que interesa destacar es que efectivamente existe en las primeras vanguardias una tendencia marcada por el afán reflexivo sobre el hecho artístico, y ello a dos niveles: uno en la destrucción de los códigos establecidos y la consecuente creación de nuevos sistemas de signos (Cézanne, el cubismo); otro, en la puesta en cuestión de la naturaleza del arte, aboliendo mediante paradojas lógicas la relación “natural” entre significativo y significado (Duchamp, Magritte).»

Una opción constructiva (constructivismo, Bauhaus, De Stijl, Dadá) que intenta integrar estas transformaciones expresivas en un proyecto global de cambio social, que se matiza distintivamente en cada caso. «Pero, de uno u otro signo, lo que subyace a todos ellos es la firme creencia en la capacidad regeneradora del arte frente a un mundo que se ha vuelto inhabitable» (...) «A todo ello no es ajena la particular situación ideológica creada tras la I Guerra Mundial: el descrédito de unos valores que no han hecho más que legitimar la gran masacre, por un lado, y la visión posibilista y utópica, por otro, de la reconstrucción de esas cenizas con nuevos andamiajes.»

Una opción expresiva —no necesariamente expresionista— «que hunde sus raíces en el Romanticismo. En ella se trata de dar primacía a la capacidad del artista para traducir en imágenes, sentimientos, estados de ánimo, pasiones». No sujeta a la función de representación objetiva, esta opción implica una ruptura formal, «cuya función es la de ser vehículo de un estado subjetivo: la emoción interior». ¹¹

Los vanguardismos hispanoamericanos participan, sin demasiada delimitación, de estas tres opciones, aunque la tradición crítica no ha deslindado las grandes líneas y se ha concentrado, más bien, en el estudio de la producción individual de sus participantes. Además las consideraciones sobre la vanguardia literaria hispanoamericana no se han relacionado con las de otras prácticas artísticas —música, pintura, arquitectura—, realizadas sólo y parcialmente con algunos movimientos —el modernismo brasileño, por ejemplo—.

La generalización con la que se designa a la vanguardia hispanoamericana —«vanguardismos», «movimientos de vanguardia»— y la no matización calificativa, como las

sistemática de su material [...] Lo que consiguen de esta manera es una destrucción sin miramientos del aura de sus creaciones». Walter Benjamin, «El arte en la época de la reproductibilidad técnica», Discursos interrumpidos (I), Madrid, Taurus, 1973, p. 50.

¹⁰ Vid. *Walter Benjamin*, op. cit., pp. 52 y ss.

¹¹ *Victoria Combalá, «El descrédito de las vanguardias», en VV. AA., El descrédito de las vanguardias artísticas, ed. cit., pp. 119 y 120.*

que describen a las vanguardias europeas, es ya sintomática de las escasas valoraciones de conjunto realizadas. Lo que explica por qué un núcleo importante de escritores que, en la década del 20, no se adscriben con claridad a alguno de los grupos vanguardistas más militantes, ha sido relegado a la condición de «precursores» o de «outsiders». Como caso paradigmático: la obra de César Vallejo.

En un repaso, no exhaustivo, de los estudios sobre Vallejo no dejan de llamar la atención dos hechos: el privilegio otorgado a su producción poética por parte de la crítica y, en segundo lugar, la extrañeza, manifestada frecuentemente, ante el salto que se produce entre *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922). Si bien tal favorecimiento a la lírica vallejana nos parece comprensible, dada su intensidad, originalidad y potencia renovadora en el ámbito de la poesía hispánica del siglo XX, resulta casi penosa la carencia de consideraciones a su narrativa, no por poco extensa menos intensa. No obstante, la perplejidad aumenta cuando observamos que en los estudios sobre *Trilce* se hacen escasísimas referencias, se omite o, incluso, se desestima a un texto casi solidario, tanto por la coincidencia cronológica de su elaboración como por las coincidencias temático-formales. Nos referimos, obviamente, a ese curioso libro que es *Escalas melografiadas* (1923), compuesto, en parte, sincrónicamente con *Trilce*.

La singularidad del segundo libro de poemas de Vallejo fue destacada casi desde el momento de su aparición —ya sea desde la incompreensión de Luis Alberto Sánchez o por la fervorosa defensa de Antenor Orrego en el momento de su primera edición o por la aguda sensibilidad de Bergamín en la segunda edición de 1931—. Sobre esta singularidad han insistido las lecturas posteriores, pero resaltando un aspecto que creemos importante revisar pues nos conduce a valoraciones de fondo: la soledad vanguardista de *Trilce* en el contexto de la poesía peruana en el momento de su aparición.

Los críticos han intentado establecer la ascendencia genealógica de este edelweis lírico vallejiano apelando, bien a los aspectos rupturistas ya presentes en *Los heraldos...* que lo desmarcan de la herencia modernista, o a elementos biográficos que incidirían en la elaboración de *Trilce* y justificarían su radicalismo, o a la recepción, diluida por la pobreza del medio intelectual, de algunas informaciones de los vanguardismos europeos.

Tal es el caso de Coyné¹² que explica el «contexto» de *Trilce* en un triple aspecto. El biográfico: La llegada de Vallejo a Lima en 1919 y su incómoda inserción en el ambiente intelectual dominante en la capital peruana. La muerte del apreciado González Prada en 1918, la de su adversario Ricardo Palma en 1919 y la del «pater» de los jóvenes inquietos Abraham Valdelomar unos pocos meses después, habría significado la pérdida de tres figuras directrices, por diferentes motivos, para los jóvenes literatos. El posterior viaje de Vallejo a Trujillo que le costó su implicación en los sucesos de 1920 y su encarcelamiento durante 112 días, de tan honda significación en la elaboración de *Trilce*, y que configuran el núcleo temático de la primera parte de *Escalas...*: «Cuneiformes». Viaje que se continúa hacia Santiago con la consiguiente revivencia de la infancia, y el regreso a Lima desde la cual prepara su partida hacia París en 1923.

En lo político, la llegada de Vallejo a Lima coincide con la renovación ideológica que implica el nacimiento del aprismo y la fundación del diario *La razón* por Mariátegui

¹² André Coyné, «Años y contexto de Trilce», en César Vallejo, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 108 y ss.

y Falcón que unido a los movimientos estudiantiles pro-reforma universitaria darían el sustrato de agitación necesario para la elaboración de una nueva propuesta estética.

En lo artístico, Coyné señala la indudable pregnancia en la estética oficial de Chocano, quien regresa en «olor de multitud» en 1921 después de su prisión en Venezuela por apoyar al dictador Estrada Cabrera, y las escasas noticias de algunos movimientos de vanguardia, publicadas en *Mundial*, lo llevan a afirmar: «De todos modos, sigue planteado el problema de cuándo y bajo qué impulso Vallejo se lanzó al “vacío” sin mirar para atrás. Todo parece indicar que, a pesar de cuanto adquirió en la cárcel, el momento decisivo en la composición definitiva de su libro, fue el período que siguió a su vuelta a Lima».¹³

También en estas noticias hace hincapié Yurkievich, al analizar el influjo probable de la nueva estética, a través de algunos artículos de la revista española *Cervantes* y concluir que «aun admitidas estas influencias, *Trilce* sigue sorprendiéndonos. Su contemporaneidad, el acondicionamiento de Vallejo al movimiento literario europeo de su época, resultan todavía increíbles. ¿Cómo tan escaso trampolín pudo bastarle para dar semejante salto?»¹⁴

Por su parte Collazos excluye tanto al Neruda como al Vallejo de la década del 20 de los vanguardismos hispanoamericanos: «Ni *Residencia en la tierra* (ampliado en *Segunda residencia en la tierra* y *Tercera residencia*) las obras más próximas a la sensibilidad surrealista (¿es justo decir “sensibilidad”?) ni *Trilce* (1922), poemario emparentado con el ultraísmo, son obras estrictamente vanguardistas».¹⁵

Repasemos los motivos fundamentales de tal exclusión: «La herencia romántica y modernista está presente en las primeras obras de éstos [...] Son autores ajenos a la desmesura. La contemporaneidad de los dos no parte de proyectos de negación sino de afirmación: son conciencias nacionales asumidas. Vallejo y Neruda están al margen del costumbrismo urbano que introducen, en su primera fase, los vanguardistas. Sin embargo, son sus contemporáneos. Aparte de alguna “pugna” personal (la que recuerda Juan Larrea por los años de la Guerra Civil española entre Huidobro, Neruda y Vallejo), no fueron protagonistas de proclamas [...] —en ellos— no se encuentra la espectacularidad de un discurso efímero y apenas si rozan aspectos del neorromanticismo más legendario (los suicidas René Crevel o Jacques Vaché, las peripecias letristas y las polémicas político-culturales). Van al reencuentro del pasado: del barroco hispánico al *Coup de dés...*; de Villon al Whitman de *Leaves of Grass*; de Darío a Lugones: la tradición no es un dato cartográfico sino una realidad en movimiento». Finalmente: «Vallejo va a las raíces del modernismo y desgarró su discurso (y su vida) en las complejas referencias verbales que vienen de su ascendencia indígena».¹⁶

Hemos citado en extenso estas valoraciones de Collazos porque sintetizan algunos de los tópicos más frecuentes en la evaluación de nuestro vanguardismo.

¹³ Idem, p. 132.

¹⁴ Saúl Yurkievich, «Vallejo, realista y arbitrario», en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barral, 1978, p. 23.

¹⁵ Oscar Collazos, «Prólogo», en *Los vanguardismos en América Latina*, Barcelona, Península, 1977, p. 15.

¹⁶ Idem, p. 16.