

HUIDOBRO, BORGES, VALLEJO: PLENITUD DE LA VANGUARDIA
HISPANOAMERICANA, CIRCA 1920

Roger Santiváñez
Temple University
royika@hotmail.com

En el período de nuestra vanguardia histórica destacan nítidamente tres poetas: el chileno Vicente Huidobro (1893-1948), el argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) y el peruano César Vallejo (1892-1938). En este trabajo intentaremos explorar las condiciones que hicieron posible el surgimiento y plasmación de sus proyectos estéticos. Nuestro campo de investigación se circunscribe al primer gran esplendor de aquella floración poética, es decir, el lapso que va desde 1916—año en que Huidobro pronunció su famosa e innominada conferencia en el Ateneo de Buenos Aires, rumbo a Europa, siendo bautizado como *creacionista* por José Ingenieros—, y 1922, año *nobile* de la aparición de *Trilce* de César Vallejo. Sin embargo, justo es decir que para el caso de Borges nos extendemos levemente en la medida de la prolongación—previo traslado desde España— de su ultraísmo en Buenos Aires hasta 1925. La precisión temporal es importante, porque así se entiende que no estudiemos *Altazor*—pieza maestra del vanguardismo debida a Vicente Huidobro— aparecida en 1931. E igualmente, que no lleguemos a la militancia vanguardista de Vallejo—junto a su amigo Juan Larrea en la revista *Favorables-Paris-Poema* de 1926— ni a sus posteriores y declaradas manifestaciones en contra de la vanguardia.

1

Existe un testimonio de Huidobro sobre su prístina concepción del creacionismo a partir de unas frases que le habría dicho un *shaman* indio en los andes de Bolivia: que “no cantara la lluvia sino que hiciera llover con su canto” (Montes, 19). Aquí está la clave insospechadamente étnica que origina luego el emblemático par de versos que rezan: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema;” (Huidobro, 41) de la composición *Arte poética*, perteneciente a su libro *El*

espejo de agua (1916), unánimemente considerados como el acto de fundación textual del creacionismo. Es interesante comprobar la raíz imaginaria sudamericana – esas *doors of perception* que le abrió a Huidobro el brujo boliviano– y su feliz *encuentro* –en el sentido bretoniano de esta palabra– con la estética del cubismo y pronto el dadaísmo en la azotada y, sin embargo, moderna y cosmopolita Europa de 1916 y 1917. En efecto, afincado en París, Vicente Huidobro participa activamente en la agitación de las publicaciones vanguardistas *SIC* y *Nord-Sud* (esta última de claro cuño cubista) –entre las más relevantes–, “apadrinadas ambas por Guillaume Apollinaire” (Yurkievich, 101), trabando una fructífera relación personal y artística con gente como –aparte del ya mencionado Apollinaire– Picasso, Juan Gris, Lipschitz, Stravinsky, Hans Arp, Delaunay, Pierre Reverdy. Es decir, la crema y nata de la explosión europea del arte de vanguardia.

Precisas investigaciones como las de René de Costa y George Yúdice han demostrado fehacientemente dos cosas: primero, que Huidobro ya había llegado por su propio desarrollo personal –estando todavía en Sudamérica– a la semilla de lo que sería poco después *la imagen cubista*. Segundo, que –de hecho– su relación con los poetas cubistas de *Nord-Sud* –básicamente Pierre Reverdy– permitió una influencia mutua que derivó –en el caso de Huidobro– en la consecución textual de los postulados del creacionismo, como arte poética de vanguardia coincidente con el cubismo parisino. Así lo demuestran los poemas de *Horizon Carré*, escrito en francés y publicado en diciembre de 1917. Aquí Huidobro reescribe –transformándolos hacia la nueva estética– varios poemas de *El espejo de agua* –que, como repito, ya tenían la semilla creacionista en pleno despliegue– y por supuesto ofrece muchos nuevos textos concebidos a la luz de la ya mencionada nueva propuesta. Es pertinente recordar que *El espejo de agua* había sido publicado en Buenos Aires en 1916.

Inmediatamente después de *Horizon Carré*, vendrían *Tour Eiffel* y *Hallali*, ambos también en francés y de 1918. Y luego *Ecuatorial* –el mismo año– pero compuesto en español, por lo que se constituye en el primer texto de vanguardia dentro de la poesía hispanoamericana, históricamente hablando. Documento fundador, “verdadero hito”, como afirma Óscar Hahn, ya que se puede “establecer un antes y un después de *Ecuatorial*. [...] El libro representa, pues, el fin de una época y el comienzo de otra” (6). Vamos a estudiar con cierto detenimiento los alcances de este poema.

“SENDERO EQUINOCCIAL”

Lo primero que debe señalarse es la disposición tipográfica de *Ecuatorial*. Evidentemente esta ruptura –propia de la vanguardia en general y no solo de Huidobro– proviene del revolucionario libro *Un coup de dés* (1897) de Stéphane Mallarmé. Los versos parecen arrojados sobre la página y los espacios en blanco

configuran módulos expresivos del silencio. Y poseen, asimismo, su propia representación vinculándose a los versos –digamos– como las estrellas al firmamento nocturno. Sobre este asunto –el del uso del espacio poético como zona de diseño, en los términos de Apollinaire– es pertinente destacar que ya en el libro de Huidobro *Canciones en la noche* (1913) –cuando aún no había salido de Chile– aparece el perfecto caligrama *La capilla aldeana*, coincidiendo –en este descubrimiento– con el genio francés mencionado, ya que los *Calligrammes* apollinarianos se empezaron a escribir también en 1913, aunque se publicaron recién en 1918.

Ecuatorial –significativamente dedicado a Pablo Picasso– nos presenta la configuración de un viaje estelar. Cabe señalar que en esto anuncia el similar tema que ofrecerá Huidobro –con la madurez de una obra maestra– en *Altazor* (1931). Pues bien, el poema principia con los siguientes versos: “Era el tiempo en que se abrieron mis párpados sin alas / Y empecé a cantar sobre las lejanías desatadas” (23). Estamos en la antesala de una *visión* –en el sentido rimbaldiano de *réve*–, aquélla relacionada no solo al hecho concreto de que se nos introduce a lo que el sujeto poético va a *ver* y *observar* suspendido desde la esfera imaginaria de la línea equinoccial, sino –al mismo tiempo– la percepción de nuevo tipo que otorga la poesía, transformándose en un canto concebido entre los marcos de una estética para el cambio; es decir, el creacionismo.

La línea ecuatorial será tomada por Huidobro como un símil del grado cero y / o vértice que divide el pasado y el futuro, así como el sentido de lo que está muriendo y –en consecuencia– lo que está naciendo. Y lo nuevo está asociado a volar, en actitud que busca identificar lo que tradicionalmente llamamos *vuelo poético*, no únicamente con el entonces reciente y magno descubrimiento de la aviación, sino plantear que la nueva poesía implica necesariamente una elevación que la coloca por encima de la nimiedad y los convencionalismos de la experiencia terrestre. Y por si esto fuera poco, Huidobro se da maña –he allí su habilidad de artífice– para testimoniar la guerra mundial que a la sazón está ocurriendo: “Sobre el campo banal / el mundo muere / De las cabezas prematuras / brotan alas ardientes / Y en la trinchera ecuatorial / trizada a trechos” (23).

Desde su exclusivo observatorio itinerante –en algún punto de la bóveda celeste sobre el ecuador– el sujeto poético nos informa: “Las ciudades de Europa / Se apagan una a una” (24), e inmediatamente después deja constancia de la ola revolucionaria bolchevique que trajo por tierra los rezagos del predominio aristocrático: “Caminando al destierro / El último rey portaba al cuello / Una cadena de lámparas extintas” (24). Finalmente, una brillante *imagen creada* nos completa la visión: “Las estrellas / que caían / Eran luciérnagas del musgo” (24).

En este punto sería pertinente abundar un poco sobre la *imagen creada*. He preferido llamarla así fusionando el concepto huidobriano de *poesía creada* y la propuesta *imagen cubista* de Pierre Reverdy. La poesía creada está en la base del

corpus textual de nuestro autor desde su inicial conferencia de 1914, *Non Serviam*, en la cual lanza la “declaración de su independencia frente a la naturaleza” (109). A partir de ahora, el trabajo del poeta no será más imitar la naturaleza, sino *crear* (hacer lo propio que ella). Por eso afirma enfático: “Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas” (110). Por su parte, la imagen cubista nace de la estética de *Nord-Sud*—la revista que Huidobro y Reverdy fundaron juntos—, cuyo postulado colocó nuestro poeta como epígrafe de *Horizon Carré* y que reza como sigue:

Créer un poème en empruntant à la vie ses motifs et en les transformant pour
leur donner une vie nouvelle et indépendante. Rien d’anecdotique ni
descriptif.

L’émotion doit naître de la seule vertu créatrice. Faire un POÈME comme
la
nature fait un arbre (de Costa, 46).

Queda claro entonces que se trata de un tópico si no idéntico, muy similar. Hay que agregar además la idea—proveniente de la pintura cubista— de la imagen del objeto artístico captada desde distintos ángulos, así como la superposición de planos y el *collage*. Esto que es evidente—por ejemplo en la obra de Picasso—, se expresó en el ámbito poético en el simultaneísmo, la yuxtaposición lúdica morfosintáctica y el caligrama de Apollinaire, Reverdy y Vicente Huidobro: los tres al mismo nivel. Sin embargo, la tesis central de la vanguardia—telón de fondo de todo el aparato técnico que acabamos de citar— es la concepción del arte en tanto creación de un objeto autónmo, válido en sí mismo, con sus propias leyes y coordenadas internas. Es decir, ya no más el arte como reproducción de la realidad, sino como producto aparte, surgido de la voluntad creadora del artista. En suma, la base que—en verdad desde el Impresionismo— sustenta el arte moderno. Desde dicha perspectiva podemos comprender lo expresado por J. M. Oviedo cuando, comparando el trabajo de Huidobro con el de sus antecesores modernistas, afirma que “los procedimientos para hacer brotar la imagen, como una chispa del pedernal, y la rigurosa ausencia de sentimentalismo, descripciones y anécdotas no nos dejan dudar de que éste es otro lenguaje, por completo distinto” (311).

Volvamos a *Ecuatorial*. Prosigue el viaje imaginario del sujeto poético, o mejor dicho su observación desde arriba. Los ríos son llamados “espejos corrientes” (25), donde “Pasan las barcas bajo los puentes / Y los ángeles-correo / Reposan en el humo de los dreadnought” (25). Es sintomática la calificación de los angélicos seres como encargados de la comunicación postal. Hay aquí un movimiento de resituación de una categoría divina hacia su entronización en la vida cotidiana. Algo similar ocurre con “el Cristo que alzó vuelo/ Dejó olvidada la corona de espinas” (25). La divinidad cristiana queda desprovista de toda solemnidad a través del uso de un giro

coloquial para describir la bíblica ascunción a los cielos, más la connotación del cotidiano sufrimiento humano —la corona de espinas— que Cristo nos habría dejado aquí en la tierra cuando él ascendió al Paraíso. Esta posición entrafña un sutil cuestionamiento al pensamiento redentorista y recuerda los vallejianos versos “el hombre sí te sufre: el Dios es él!” (96).

Otra observación es la siguiente: “Entre la hierba / silba la locomotora en celo” (25), lo cual nos permite comentar uno de los principales elementos de lo que Óscar Hahn llama el “sistema creacionista” (14) de lo expresivo. Es decir, el otorgamiento de calidad de seres vivos a cosas inanimadas. Es lo que podríamos denominar *animización*. A veces se trata de “humanizar las cosas” (Hahn, 14) o sencillamente transferirles aliento vital cuando no “una vinculación particular entre particulares; en una conexión arbitraria, mágica” (14). Por ejemplo: “El divino aeroplano / Traía un ramo de olivo entre las manos” (Huidobro, 26). O “El capitán Cook / Caza auroras boreales” (27). Y esta más rotunda, extraña conexión: “Bajo el bosque afónico / Pasan lentamente / las ciudades cautivas / Cosidas una a una por los hilos telefónicos” (28). Visión cuasi apocalíptica y deshumanizada del urbano mundo moderno e industrial que Huidobro nos muestra de un solo trazo con la gracia de su síntesis poética.

El movimiento del poema nos lleva por diferentes lugares del planeta, como el Polo Sur, Congo, Noruega, Marsella, California, Londres, Paris, Egipto, Niágara, Suiza, Roma, y por supuesto —dicho con no olvidada música rubendariana— “La cordillera Andina / Veloz como un convoy / Atraviesa la América Latina” (39). No podía faltar igualmente la proyección cósmica: “Un paquebot perdido costea / Las islas de oro de la Vía Láctea” (39). Pero aquí lo interesante es que Huidobro está en verdad recorriendo el tiempo. El tiempo de nuestra civilización, al parecer destruyéndose en 1917 al empezar no más un hipotético promisorio nuevo siglo: “Yo te recorro lentamente / Siglo cortado en dos / Y con un puente / Sobre un río sangriento / Camino de Occidente” (37). El tono desolado y la incertidumbre campean en el poema. Y hay imágenes desgarradoras de la modernidad, fuertemente críticas: “EL RUISEÑOR MECÁNICO HA CANTADO / Aquella multitud de manos ásperas / Lleva coronas funerarias / Hacia los campos de batalla” (41). Sin embargo, “El Amor / El Amor”, que “En pocos sitios lo he encontrado” (39), es la propuesta que Huidobro ofrece para redimir al mundo de su oprobio. No podía ser de otro modo en la calidad de poeta auténtico que nuestro autor siempre fue. En efecto, y como bien lo señaló Hahn en su prólogo a la reedición chilena de *Ecuadorial* en 1978: “El colapso del mundo es anunciado, no por las marchitas trompetas de la Muerte, sino por una especie de Cupido, que sopla un clarín lleno de vida” (13). Claro, porque allí radica la suma contradicción de la poesía. En medio del despedazamiento final, aparece un amorcillo, lo que equivale al renacimiento de la vida y el puro sentimiento: “El niño sonrosado de las alas desnudas / Vendrá con el clarín entre los dedos” (Huidobro,

42). Como dijimos al comienzo, *Ecuatorial* se sitúa en el vértice de un mundo que acaba y otro que comienza. Esta nueva era significa un nuevo canto: el creacionismo y la poesía de vanguardia. Por eso dice Huidobro: “Los hombres de mañana / Vendrán a descifrar los jeroglíficos / Que dejamos ahora / Escritos al revés / Entre los hierros de la Torre Eiffel” (37). Eso es lo que hemos tratado de hacer en estos párrafos, siguiendo línea a línea “el sendero equinoccial” (26) del gran poeta.

2

El viaje y estadía de Vicente Huidobro en Madrid —de julio a noviembre de 1918, instante en que publica *Ecuatorial*— significó —ya lo han establecido con detalle la historiografía y crítica literarias— un vital catalizador para el surgimiento de la vanguardia española, tanto en el ámbito creacionista en el que destacarían Gerardo Diego y Juan Larrea, como en la nueva propuesta del movimiento ultraísta. Pues bien, en diciembre de dicho año, llega a Barcelona —procedente de Ginebra, donde había pasado el tiempo de la guerra— Jorge Luis Borges. Casi inmediatamente —enero o febrero de 1919— parte para Mallorca en las Baleares, donde —según sugiere Carlos Meneses— habría escrito *Himno al mar* (su primer poema), luego publicado —diciembre de 1919— en la revista *Grecia* de Sevilla. Desde septiembre de este año, el argentino ya se encontraba allí participando en el activismo ultraico que poco a poco iba tomando cuerpo, en revistas como la mencionada *Grecia*, que irá dejando sus rezagos modernistas para convertirse en totalmente ultraísta. No hay vestigio alguno de un hipotético encuentro entre Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges en España, pero sí tenemos el testimonio de Rafael Cansinos-Asséns quien escribe: “Jorge Luis Borges observaba, discutía cortésmente con sus camaradas juveniles y tomaba de la nueva lírica, llegada a nosotros en los libros de Huidobro, que por entonces estaban perennemente abiertos en los facistolos” (Maier, 5). Justamente sería este autor quien da carta de ciudadanía al ultraísmo, como afirma Maier: “Rafael Cansinos-Asséns’ famous interview with Xavier Bóveda in November 1918 gave rise to the popular use of the term *Ultra* which had actually been in existence since previous year, when it was coined by de Torre” (30). Se trata de Guillermo de Torre, considerado el principal poeta ultraísta español, cuyo encuentro con Vicente Huidobro durante la segunda visita de éste último a España —noviembre 1919— habría sido decisivo para el posterior despliegue del movimiento ultraísta. Es pertinente señalar la estrecha cercanía y colaboración literaria entre Borges y de Torre —quienes se conocieron en la Puerta del Sol de Madrid en la primavera de 1920— durante este período, convertido en su cuñado al contraer nupcias con Norah Borges poco después.

Entremos ahora a la poesía borgeana de esta coyuntura. Si echamos un vistazo a *Himno al mar* (primer poema publicado por el argentino en toda su vasta carrera) observaremos que comienza: “Yo he ansiado un himno del Mar con ritmos amplios /

como las olas que gritan” (Meneses, 29). Y más adelante: “Las olas vienen con cimera frágil de espuma,/ En la fuga hacia el fracaso. Hacia la costa,/ con sus picachos rojos,/ con sus cajas geométricas” (30). Esto es lo que lleva a afirmar a Linda Maier que “Borges describes the landscape in Cubist geometrical terms” (71). Por su lado, Meneses dice que en este poema “aunque se descubren atisbos de metáforas ultraístas, también se pueden hallar versos de inspiración modernista, o influencias expresionistas” (32). Para este crítico, recién *Catedral* –aparecido en Mallorca, febrero de 1921 y republicado en *Ultra* de Madrid, diciembre del mismo año– sería un poema “escrito cuando Borges ya había aceptado las formulas ultraístas” (46). La interesante segunda estrofa del texto reza así: “Lejos/ los mástiles hilvanaban horizontes” (45), que nos recuerda esas “ciudades cautivas / cosidas una a una por los hilos telefónicos” (28) de Huidobro en *Ecuatorial*. Hay una curiosa coincidencia en el núcleo de ambas imágenes –metáfora del enhebramiento–, posiblemente vinculadas a la todavía reciente invención de la máquina de coser. Aquí es clara la manifestación poética de uno de los más caros anhelos de la vanguardia: la transferencia textual no de la exterior existencia de la nueva tecnología, sino de una interiorización de sus modos de producción. Por su parte, Vallejo en el poema XLII de *Trilce* dirá: “¿Aspa la estrella de la muerte? / O son extrañas máquinas cosedoras / dentro del costado izquierdo” (108), poniendo un toque metafísico al asunto. La visión poética del artefacto textil tendría –dicho sea de paso– una brillante culminación en la famosa frase –tomada de Lautreamont– de André Bretón para definir al surrealismo como “el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección”. Volviendo a nuestro tema: otra coincidencia puede verse entre el borgeano *Fiesta* –publicado en *Ultra*, junio 1921: “Por la mañana suelta / se desperezan miles de banderas” (Meneses, 66) y los versos iniciales de *Ecuatorial*: “Saliendo de sus nidos / Atruenan miles de banderas” (Huidobro, 23). En ambos casos hay una animización de la bandera, descrita como un ser vivo. Este gesto es típico del ars poética de la vanguardia. Y de fondo está la concepción internacionalista.

Indudablemente, la guerra –el conflicto mundial del 14– fue también un elemento que unió ambas poéticas –las de Borges y Huidobro. Líneas atrás hemos analizado este asunto en *Ecuatorial*. Respecto a Borges, Balderston dice que “among his own Ultraist poems there are at least two that refer powerfully to the realities of trench warfare.” (52). Se trata del –justamente– denominado “Trinchera”: “Angustia / En lo altísimo una montaña camina / Hombres color de tierra naufragan en la grieta más baja” (Meneses, 70), y “Tranvías”, cuyo arranque es absolutamente ultraico: “Con el fusil al hombro los tranvías / patrullan las avenidas” (65). Cabe señalar en este punto, la influencia que tuvo en el joven Borges la revolución comunista rusa de 1917; inspirados en ella nuestro autor compuso –según Balderston– tres poemas bolcheviques, que habrían sido parte del conjetural libro *Salmo Rojo* destruido –como se sabe– antes de su regreso a Buenos Aires en marzo de 1921. Estamos listos

entonces para estudiar brevemente el significado del ultraísmo en la Argentina, entendido como movimiento de renovación artística hacia la modernidad en el ámbito hispanoamericano.

“PROA VIVE EN CONTACTO DIRECTO CON LA VIDA”

Como ya es historia conocida, Jorge Luis Borges introduce el ultraísmo en Buenos Aires a su vuelta de Europa en 1921. Y lo hace –al estilo usual de la vanguardia– a través de revistas y manifiestos. Desde diciembre de este año hasta marzo de 1922 lanza *Prisma*. Y la más duradera *Proa*, tres números en su primera época, siendo el último en julio de 1923. En este instante, Borges publica su primer libro de poesía *Fervor de Buenos Aires* y súbitamente vuelve a Europa, donde permanece hasta agosto de 1924. A su retorno a la capital argentina renace *Proa*: quince números completos hacia enero de 1926. Es justo mencionar aquí el concurso en todo este movimiento de los autores del vanguardismo rioplatense, entre los más importantes: Macedonio Fernández, Ricardo Güiraldes, Eduardo González Lanuza, Leopoldo Marechal, Oliverio Girondo, Norah Lange, y el peruano Alberto Hidalgo, a la sazón afincado en Buenos Aires.

Las condiciones socio-históricas de la Argentina –promediando la década de 1920– entre las cuales básicamente podemos contar con el desarrollo capitalista de signo imperialista norteamericano y la avalancha migratoria europea –empezada a fines del siglo anterior– ya fundida al ser nacional, provocaron la búsqueda de lo nuevo para la expresión artística y literaria. La vanguardia juega un rol fundamental en este contexto, debido a su conquista central: la concepción del arte como entidad autónoma, porque dicha autonomía es esencialmente moderna, vale decir, nueva. De allí la importancia de lo que está sucediendo en la actualidad: el clamoroso tiempo presente de los manifiestos ultraístas. Esa es la novedad que las letras argentinas requerían y que Borges llevó a Buenos Aires en 1921. Así se entiende que –por ejemplo– el *Índice de la nueva poesía americana* (1926), libro emblema de este momento histórico, firmado por el propio Borges, Vicente Huidobro y Alberto Hidalgo– aparezca pleno de graneada artillería verbal contra la primacía de la estética rubendariana sobre la generación anterior. Como dice Beatriz Sarlo, los tres autores del *Índice* “considered themselves to be on the other side of the line, at a zero-point in the history of poetry” (120). Es decir “en la línea mortal del equilibrio” (2), como habrá escrito Vallejo en el poema I de *Trilce* (1922).

Sin embargo –en el caso de Borges– el joven poeta pronto desdeñará sus radicales defensas de la metáfora ultraísta y publicará *Fervor de Buenos Aires* (1923), libro que demuestra una (des)asimilación del sistema de percepción ultraico –hasta casi hacerlo desaparecer– y su enlace con la memoria de una ciudad perdida, arrasada por los vientos del industrialismo modernizante. Ese es el Buenos Aires que canta

Borges: el de la niñez de sus recuerdos. Hay entonces, una nostalgia que se proyecta en el espíritu de lo nuevo. Y que por eso entrega textos plenos de modernidad en su conseguido fraseo: “el olor del jazmín y la madreSelva,/ el silencio del pájaro dormido,/ el arco del zaguán, la humedad / –esas cosas, acaso, son el poema” (23).

En la etapa final de su actuación vanguardista, Borges volverá la mirada hacia el pueblo. A la manera de los indigenistas peruanos de la revista *Amauta* (1926-1930) de José Carlos Mariátegui –concretamente los poetas del grupo *Orkopata* y su fusión de vanguardismo y reivindicación del indio andino–, Jorge Luis Borges mostrará “the most interesting stylistic example of the blending of the avant-garde and *criollismo*” (Sarlo, 130). En una carta –fecha da en julio de 1925– dirigida a Brandán Caraffa y Ricardo Güiraldes –sus compañeros de empresa–, en un tono de despedida que prefigura una nueva etapa, expresa: “Quiero decirles que me descarto de *Proa*, que mi corona de papel la dejo en la percha. Más de cien calles orilleras me aguardan, con su luna y la soledá y alguna caña dulce” (Borges, 82). Igualmente, en el artículo “La pampa y el suburbio son dioses” –también de *Proa*– (recogido en *El tamaño de mi esperanza* (1926)), Borges fijará los alcances de su “new-style cultural nationalism” (Sarlo, 130), basado “en la reciedumbre de los malevos, en la dulzura generosa del arrabal. [...] De la riqueza infatigable del mundo, sólo nos pertenecen el arrabal y la pampa” (Borges, 25). Así entendemos también su trabajo sobre *Evaristo Carriego* y la conferencia *El idioma de los argentinos*, su inclinación por el tango –a la sazón todavía indentificado con el crimen y el burdel– y su relectura de la tradición gauchesca. Y, lo más importante –como señala Sarlo– su defensa del *porteño* –a propósito del *Martín Fierro*– como una refutación de la norma lingüística paralela al cuestionamiento de la prosodia académica en poesía, implicando una “ideological and aesthetic connotations because it reperedesented –graphically– the River Plate’s urban oral language, which Borges was working on at that time” (134). He allí el *contacto con la vida* “*Proa* lives in contact with life” (Sarlo, 129) –citado al principio de este acápite–, que el gran poeta reclamó para la nueva literatura de vanguardia argentina. Esta será también la hondamente interiorizada propuesta del mestizo peruano (mezcla de indio y español) –el *cholo* César Vallejo– en su singular libro *Trilce* (1922), centrada en un considerable “uso de elementos verbales pertenecientes a una formación discursiva que podríamos llamar norma lingüística ‘popular’, en oposición a una norma lingüística culta o formal” (Mazzotti, 154).

VALLEJO & LA VANGUARDIA

Es acuerdo unánime de la crítica situar a *Trilce* como un pináculo de la vanguardia hispanoamericana. Sin embargo, la obra posee una ubicación –digamos– especial, debido a que es considerada más que hechura de las nuevas técnicas expresivas puestas en la palestra por los *ismos* del momento, un producto personal

del magín y la sensibilidad vallejianos, pero —claro— inspirado de todos modos en el contexto de renovación puesto en marcha por las vanguardias. Puede afirmarse que sin ellas, *Trilce* no hubiera sido posible. Pero es igualmente cierto que sin la impronta vallejana el libro no tendría esa singular dimensión de lenguaje, lo que constituye su notable rareza original. Veamos algunos aspectos de su industria textual.

Empecemos por las literaturas europeas de vanguardia. ¿Fue Vallejo influenciado concretamente por alguna de ellas? Todo parece indicar que nuestro poeta habría tenido acceso a su explosión a través de las revistas, específicamente la española *Cervantes*, vinculada al ultraísmo —codirigida por Rafael Cansinos-Asséns—, que llegaba al Perú desde 1917. Saúl Yurkievich se dio el trabajo de revisar los números de *Cervantes* correspondientes a 1919 en busca de pistas para *Trilce*. Allí encontró una antología de la nueva poesía francesa a partir de Apollinaire, otra de poetas ultraístas, *Ecuatorial* y *Hallali* de Huidobro, manifiestos dadaístas de Tzara y Picabia, la traducción de *Un Coup de dés* de Mallarmé por Cansinos-Asséns. Y luego de glosarlos afirma que a través de ellos “se va delineando un esbozo de la poética de *Trilce*” (252). E inmediatamente aclara: “Pero no tenemos certidumbre de que Vallejo los haya conocido, carecemos de referencias directas del poeta con respecto a sus lecturas” (252). Es pertinente señalar aquí que para el poeta y crítico Xavier Abril habría sido decisiva la lectura vallejana del gran poema mallarmeano —*Un Coup de dés*— en relación a *Trilce*, lo cual es cuestionado por André Coyné aduciendo que si bien es cierto que Mallarmé “dio origen a la ‘moderna sintaxis lírica’, ésta ya ostentaba muchas modalidades buenas o malas; la utilizaba cualquiera” (32). Es decir, era de dominio público. También para Coyné lo que Vallejo pudo conocer de la vanguardia habría sido por su contacto con “las revistas españolas —*Cervantes* y, más tarde, *Ultra*— que pudo consultar en la librería ‘La aurora literaria’” (32). Esta especulación está basada en el testimonio de Espejo Azturizaga, quien recuerda que dicho establecimiento sito en Baquíjano 758, jirón de la Unión, Lima, era frecuentado por Vallejo hacia 1918 y 1919. Año último éste en que —según Espejo— el poeta habría escrito la mayoría de los poemas de *Trilce*, sin contar los que compuso estando en la cárcel de Trujillo —del 6 de noviembre de 1920 hasta el 26 de febrero de 1921—, donde también habría realizado una corrección general de todo el material. Cabe mencionar que Vallejo entrega a la imprenta el original de *Trilce* hacia agosto de 1922.

Por otro lado, tenemos la información proporcionada por Luis Monguió acerca de un artículo firmado desde Barcelona por Antonio Garland —poeta amigo de Valdelomar—, aparecido en *Mundial* de Lima —enero de 1921—, donde habla de *Grecia* y el ultraísmo. También en *Mundial* el texto de L. A. Sánchez presentando el vanguardismo, al transcribir una carta de Luis de la Jara en 1922. Finalmente, Monguió concluye diciendo que conociera Vallejo o no “los manifiestos y declaraciones y las novedades poéticas de las vanguardias, paraleliza en el Perú la mayor parte de las premisas técnicas, formales, de la poesía vanguardista de España y del resto de

América” (69). En el mismo sentido va la conclusión de Yurkievich, para quien “Aun admitidas estas influencias, *Trilce* sigue sorprendiéndonos. Su contemporaneidad, el acondicionamiento de Vallejo al movimiento literario europeo de su época, resultan todavía increíbles” (252). Y remata: “¿Cómo en el lejano Perú de los años 20, Vallejo realizó solo [...] tan tremendo tránsito?”. Efectivamente Vallejo lo hizo –como reza un verso inscrito en *Trilce*– “desde perdidos sures” (66).

Entremos ahora al texto. Señalemos algunas incisiones que nos parecen asimilaciones ultraístas, es decir, imágenes trabajadas –quizá– desde una perspectiva vanguardista, pero que se resuelven textualmente vía el estilo personalísimo de Vallejo. En el poema II leemos: “Gallos cancionan escarbando en vano. / Boca del claro día que conjuga”(4). En el primer verso, el verbo cantar ha sido sustituido por un neologismo proveniente del sustantivo canción. En el segundo, el día tiene boca, o sea, se ha operado aquí la humanización o *animización* que advertíamos como característica vanguardista a propósito de Huidobro páginas atrás. En el poema VI, el poeta habla de su amada, quien le ha lavado una prenda de vestir. Los versos finales dicen: “¡COMO NO VA A PODER! / azular y planchar todos los caos” (14). Aparte del énfasis letrista de las mayúsculas –signo de vanguardia– y su sabor coloquial –contribución vallejana– en la última línea se plasma la imagen vanguardista de cuño creacionista mediante la traslación –digamos– de la competencia pulquérrima de la muchacha, quien sería capaz de asear y dejar impecable no solo la ropa, sino de limpiar, arreglar y/o embellecer el caos de la existencia.

“La mañana descalza” leemos en *Trilce* XVII, en reminiscencia quizá hasta romántica, pero la precisa adjetivación aquí la percibimos como de vanguardia en su dimensión de humanizar o animizar esa parte del día. Lo mismo ocurre con el mes de diciembre, a quien podemos ver como si fuera una persona “En un auto arteriado de círculos viciosos / torna diciembre que cambiado, / con su oro en desgracia” (48). Y no es casual que vaya en auto, es decir, desplazándose a la manera urbana y actual: implícita alusión a la nueva maquinaria traída por la modernidad. Un movimiento similar a los que venimos describiendo está en el poema XXIX –escrito, según Espejo, en Lima, verano de 1921– cuando Vallejo se dirige al plateado satélite y le insta: “Acoraza este ecuador, Luna” (74). Aquí se le otorga dicha competencia al astro, o sea, acorazar, en el sentido no solo de proteger, sino de cubrir o envolver –bajo la noche, se entiende– a la zona tropical y así aliviar la canícula. Aparte de las implicancias lunáticas o desquiciantes que pueda tener la rica semántica del verso tríflico. De paso, llamemos la atención sobre esta coincidencia puramente temática entre Vallejo y Huidobro en torno a la línea ecuatorial. Para Huidobro, allí se sitúa –franja divisoria entre la vieja y la nueva poesía– su vuelo vanguardista. Para Vallejo, con el vocativo “este ecuador” está implicándose a sí mismo –en dialecto peruano– al hablar de la línea. Podríamos decir entonces que ambos *son* el ecuador.

Otra imagen de procedencia ultraísta sería la del poema LII cuya estrofa final reza: “O querrás acompañar a la ancianía / a destapar la toma de un crepúsculo” (136). A partir de una reminiscencia referida a la realidad rural andina –presumiblemente una bomba de agua para el regadío– el poeta nos habla de la toma (de agua) que será abierta por su madre –personaje del poema– denominada tiernamente por su edad “la ancianía”, e inmediatamente nos lleva al giro imaginario, ya que no solo se abrirá la compuerta del agua sino también del crepúsculo. Esta es una típica traslación vanguardista, aquí cargada de intensidad ontológica debido al latido vallejano.

Señalemos otras marcas textuales quizá de raigambre cubista. En *Trilce* VIII encontramos: “hasta perder el eco / y quedar con el frente hacia la espalda” (18). Y en el poema XIV: “Esas posaderas sentadas para arriba” (30). De allí que Xavier Abril hable de un aspecto “coincidente con la estética pictórico-cubista” (355). Concluamos este breve inventario del equipaje vanguardista en *Trilce* con algunas muestras del letrismo expresivo de su composición. Demás está decir que el poemario se nos presenta con absoluta liberación de rima y metro, enhebrado en un discurso que mantiene el mismo tono a lo largo de los 77 poemas, o cabría decir, fragmentos encabezados por números romanos, sin título de ninguna especie. Notemos la voluntad significativa que entraña escribir versos como éstos del texto IX: “Vusco volvvvv de golpe a golpe” (20) o “todo avía verdad” (20). Violación ortográfica que implica no capricho sino combate frontal con la palabra y exigencia formal de expresión, de acuerdo a un requerimiento interior. Como queda claro en el poema XIII: “Oh escándalo de miel de los crepúsculos./Oh estruendo mudo./Odumodneurtse!” (28). Inversión convulsiva.

Entrando al plano de la significación general del libro, puede decirse que *Trilce* se define como un gran viaje interior, estampado como un monólogo, interior también. Enfoquémonos en dos poemas consecutivos, el XLIV y el XLV, para desarrollar este planteamiento. El primero de ellos empieza así: “Este piano viaja para adentro,/ viaja a saltos alegres./ Luego medita en ferrado reposo,/ clavado con diez horizontes” (114). Y culmina con estos versos: “Piano oscuro ¿a quién atisbas/ con tu sordera que me oye,/ con tu mudez que me asorda? / Oh pulso misterioso” (114). El oxímoron semántico le sirve a Vallejo para expresar su perplejidad ante la existencia. Y para hacer evidente la suprema contradicción de vivir. Todo *Trilce* no es sino la suma de las perplejidades de una vida, cuidadosamente anotada y transformada en poesía, desde el hueco más hondo de un corazón humano al ritmo de los altibajos del tiempo. En el segundo poema nos hallamos igual en este viaje, pero aquí surgen la poesía y el amor de la mujer –unidos en una sola experiencia: “Salgamos siempre. Saboreemos / la canción estupenda, la canción dicha / por los labios inferiores del deseo. / Oh prodigiosa doncellez” (116). Luego el poeta continúa: “A lo lejos husmeo los tuétanos / oyendo el tanteo profundo, a la caza / de teclas de resaca” (116), que es todo un arte poética, es decir, permanece en esa búsqueda constante de la

dimensión más interior del ser, para plasmarla en el papel en blanco, en este caso mediante la máquina de escribir. Apuntemos aquí una incisión vanguardista: en las teclas estaría “la resaca de todo lo sufrido”(20) como el propio Vallejo clamó en *Los heraldos negros*: es en el moderno artefacto donde el poeta encuentra o crea su poesía, o sea, de allí extrae los versos para configurar el poema. Y dicha búsqueda tendrá un final de nihilismo e incertidumbre, aunque no se conquiste poesía –la nueva poesía–, la sola búsqueda significó ya un logro:

Y si así diéramos las narices
en el absurdo,
nos cubriremos con el oro de no tener nada,
y empollaremos el ala aun no nacida
de la noche, hermana
de esta ala huérfana del día,
que a fuerza de ser una ya no es ala (116).

Pensamos que entre el amor y la poesía, Vallejo resuelve la propuesta semántica de *Trilce* a través del absurdo. Es decir, el amor es su única esperanza, más allá de la frustración real de su relación con Otilia Villanueva, fuente primordial de muchos poemas trílricos. Y, por supuesto, la búsqueda de la poesía. Pero en este trance, el poeta a cada paso –casi en cada verso, cabría decir– se topa con el absurdo de la existencia, se da cara a cara con el ser y su desolada experiencia. Esta aguda conciencia metafísica esta emblemáticamente grabada en el singular verso del poema LXXIII: “Absurdo, sólo tú eres puro” (194). Esta situación límite –mental y textualmente– provendría de Mallarmé. Es decir, encontramos cierta resonancia del tono de *Un Coup de dés* en el discurso trílrico y la sensación extrema de confrontación y búsqueda del Absoluto del poema mallarmeano. Aquí Vallejo se situaría como un neto representante de la vanguardia, en la medida en que dicha renovación poética es heredera del patrimonio más avanzado del gran simbolista, vía la contribución de Apollinaire, considerado el padre de las vanguardias históricas. Vicente Huidobro por supuesto ocupa un lugar preferencial en este cómputo genético mallarmeano, teniendo en cuenta además su condición de adelantado, ya que a él le tocó ser el único poeta latinoamericano con un rol protagónico en la escena de los *ismos* europeos en un momento tan temprano como 1916.

CONCLUSIÓN

Lo que sí habría que precisar claramente es el aporte original de Vallejo en *Trilce* respecto a la lengua coloquial. Puede decirse que la mayoría de los textos trílricos están insertados de súbitos giros conversacionales. Pruebas al canto: Poema III: “Mejor estemos aquí nomas” (6). Poema VI: “qué será de mí” (14). Poema XIV:

“Pero he venido de Trujillo a Lima” (30). Poema XVII: “Buena! Buena!” (36). Poema XX: “pero con un poquito/ no má- / . s .” (46) que porta además la incisión letrista. Los ejemplos pueden multiplicarse. La dicción coloquial campea en todo el poemario, otorgándole una notable frescura. Queremos concluir afirmando que en esta actitud vallejana radica buena parte de la modernidad del libro. En el lenguaje cotidiano peruano –la voz popular– de aquel momento, Vallejo cifró su propuesta de una nueva poesía. Y no solo en el arsenal literario vanguardista. De la dislocación sintáctica a la conciencia fragmentada, Vallejo viaja en un *corsi-ricorsi* marcadamente abstracto que inesperadamente pisa tierra en sus diferentes y muchas citas coloquiales, patentizando el sabor de una realidad concreta. Digamos de paso que esta veta vallejana –junto al aporte de Eliot & Pound– sería posteriormente uno de los grandes veneros del conversacionamismo hispanoamericano de fines de los años 50 y, por cierto, de los 60 y 70.

En esta actitud referencial enraizada en lo nuestro –a través del habla diaria– Vallejo coincide con el gesto borgeano de *ir a las orillas y al arrabal*, y en esto es absolutamente moderno. Como dice Sarlo: “El cosmopolitismo de Borges no puede separarse de su reformulación del criollismo. En la década de 1920, Borges es cosmopolita *porque* es un escritor criollo” (151). Es decir, en lo nativo está lo nuevo, y por ende lo moderno. Si recordamos las frases de Vicente Huidobro respecto al indio boliviano que le habría instado a crear, así como la naturaleza hace (crea) la lluvia, empalmaríamos el trío perfecto de nuestros poetas reivindicando étnicamente *lo latinoamericano* como la base de su filiación vanguardista. Con esta sugerente propuesta queremos dejar abierto el debate para una siguiente aproximación a tan fascinante tema.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abril, Xavier. “Del barroco al cubismo”. *Aproximaciones a César Vallejo*. Tomo I. Comp. Angel Flores. New York: Las Américas, 1971, 353-59.
- Balderston, Daniel. *Out of Context. Historical Reference and Representation of Reality in Borges*. Durham and London: Duke University Press, 1993.
- Borges, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé, 1970.
- . *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- Coyné, André. “César Vallejo, vida y obra”. *César Vallejo*. Ed. Julio Ortega. Madrid: Taurus, 1974, 17-60.
- De Costa, René. *En pos de Huidobro. Siete ensayos de aproximación*. Santiago: Editorial Universitaria, 1978.
- Espejo Azturizaga, Juan. *César Vallejo. Itinerario del hombre. 1892-1923*. Lima: Mejía Baca, 1965.

- Hahn, Óscar. "Prólogo". *Ecuatorial*. Por Vicente Huidobro. Santiago: Nascimento, 1978.
- Huidobro, Vicente. *Antología Poética*. Madrid: Castalia, 1990.
- Maier, Linda S. *Borges and the European Avant-garde*. New York: Peter Lang, 1996.
- Mazzotti, José A. "Hacia una lectura sociocrítica de *Trilce*". *Sociocriticism*, Vol. VI, 1 2 N. 11-12 (1990), 149-75.
- Meneses, Carlos. *El primer Borges*. Madrid: Fundamentos, 1999.
- Monguió, Luis. *La poesía postmodernista peruana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Montes, Eugenio. "Introducción". Vicente Huidobro. *Antología Poética*. Madrid: Castalia, 1990.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Sarlo, Beatriz. *Jorge Luis Borges. A writer on the Edge*. New York: Verso, 1993.
- . *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Vallejo, César. *Obra poética*. París: Archivos UNESCO, 1996.
- . *Trilce*. London: Wesleyan University Press, 1992.
- Yudice, George. *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*. Buenos Aires: Galerna, 1978.
- Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Edhasa, 2002.
- . "En torno de 'Trilce'". César Vallejo. Ed. Julio Ortega. Madrid: Taurus, 1974, 245-64.

RESUMEN / ABSTRACT

Este trabajo se centra en un período preciso del vanguardismo hispanoamericano. Va desde 1918 –año de la publicación de *Ecuatorial*, obra fundadora de nuestra vanguardia debida a Vicente Huidobro– hasta los días bonaerenses del ultraísmo borgeano (1925), pasando por la singular contribución vallejeana de *Trilce* (1922) y la acción poética de Huidobro y Jorge Luis Borges en la Europa de la primera post-guerra mundial. Define los principales rasgos de dicha producción estética a la luz de un detenido análisis de los textos representativos de estos tres magnos creadores.

PALABRAS CLAVE: Vicente Huidobro (1893-1948), *Ecuatorial* (1918), César Vallejo (1892-1938), *Trilce* (1922), Jorge Luis Borges (1899-1986), vanguardia hispanoamericana.

HUIDOBRO, BORGES, VALLEJO: THE COMING OF AGE OF THE SPANISH-AMERICAN AVANT-GARDE, CIRCA 1920

In this research paper I focus on a specific period of the Spanish-American Avant-garde, that which extends from 1918 -year of the publication of *Ecuatorial*, a seminal Avant-garde work by Vicente

Huidobro-, to the Ultraist movement in Buenos Aires (1925), as exemplified in Borges, with reference as well to the singular achievement of Cesar Vallejo's Trilce (1922) and to the poetic production of Huidobro and Jorge Luis Borges in Europe immediately following World War I. I define the main traits of the Avant-garde poetics by means of a close reading of representative texts from these three major poets.

KEY WORDS: Vicente Huidobro (1893-1948), Ecuatorial (1918), César Vallejo (1892-1938), Trilce (1922), Jorge Luis Borges (1899-1986), Spanish American Avant-garde

Recibido el 8 de mayo de 2008

Aprobado el 30 de mayo de 2008