

CÉSAR VALLEJO, TRILCE Y DADÁ PARÍS

HUELLAS DE UN ESTÍMULO SILENCIADO

Carlos Fernández



MONOGRAFÍAS

TAMESIS

ÍNDICE

Índice de ilustraciones	viii
Agradecimientos	ix
Introducción: La hazaña poética de <i>Trilce</i>	1
1 ¿Un leve rastro vanguardista en <i>Los heraldos negros</i> ?	22
2 Nuevas claves para una recreación depurada del camino a <i>Trilce</i>	51
3 Algunas huellas del estímulo de dadá París en <i>Trilce</i>	108
4 Obstáculos para dilucidar el ascendiente dadaísta de <i>Trilce</i> en la crítica fundacional	179
Conclusiones	223
Bibliografía	227
Índice de autores, títulos y temas	239

Introducción: La hazaña poética de *Trilce*

En este ensayo estudio los vínculos históricos que existen entre dada París y *Trilce* y sostengo que la reivindicación de la extraordinaria singularidad de esta obra no debería estar reñida con la constatación de que ese estímulo parece haber sido decisivo para que César Vallejo explorase, con plena libertad, los aspectos más rupturistas de su propia voz. Al hacerlo, cuestiono las hipótesis de quienes todavía hoy proponen una convergencia fortuita entre *Trilce* y la poesía de las vanguardias históricas y trato de reactivar el estudio del proceso de composición de la obra; en particular, las investigaciones de archivo que nos permitan contextualizar mejor la transformación poética de Vallejo, con frecuencia asociada al mito de la creación poética *ex nihilo* o a un interés por el ultraísmo supuestamente surgido en 1919 y ostensible, desde ese año, en la obra ya entonces en construcción.¹

Frente a tales hipótesis, este libro pretende demostrar —tras someter a escrutinio las principales evidencias disponibles— que una serie nada desdeñable de indicios sugiere que Vallejo no incursionó en su peculiar vanguardismo, muy patente en ciertos pasajes de *Trilce* (1922) y *Escalas* (1923), hasta mediados o finales de 1920.² Cualquier recreación que proponga una fecha anterior incurre, muy probablemente, en un anacronismo, aunque continúe una larga y prestigiosa tradición crítica, preponderante en la década de los sesenta y setenta del siglo pasado y todavía muy viva hoy en parte de la crítica especializada; a causa, sobre todo, de un testimonio muy dudoso de Alcides Spelucín y del silencio de Vallejo y otros amigos íntimos suyos, algunos de los cuales se convirtieron, con el tiempo y por méritos propios,

¹ Con el término “vanguardia”, me refiero a los movimientos poéticos que surgieron en Europa tras la fundación del futurismo, hacia enero de 1909, y modificaron el panorama lírico internacional por su renovadora manera de abordar las representaciones verbales y explorar la materialidad del lenguaje, en especial a partir de 1912. Con el sintagma “vanguardias históricas” subrayo que aludo, específicamente, a las primeras vanguardias.

² Uso los términos “interno”, “externo” e “interno-externo” y sus derivados, como modificadores de las palabras “evidencia”, “indicio”, “huella” o sus sinónimos. Aludo, respectivamente, a realidades textuales, a datos sobre las circunstancias de la composición de los textos o a primeras versiones de ellos cuyo contexto se puede datar y recrear, tentativamente, gracias a la reconstrucción histórica.

en insignes vallejistas por su muy connotada dedicación a la vida y obra del gran poeta de Santiago de Chuco.³

Si bien mucho más recientes y menos extendidas, también se discuten en este ensayo y se consideran anacrónicas algunas propuestas que identifican elementos supuestamente vanguardistas en *Los heraldos negros* y atribuyen a ciertos poemas o pasajes de este libro, de claro ascendiente simbolista o postmodernista, una genealogía que históricamente no les corresponde.⁴ Esto sucede, y es importante señalarlo, con independencia de lo que sus valedores opinen sobre la fecha en que Vallejo dejó de modificar *Los heraldos negros*.⁵

La creencia en que Vallejo haya podido generar, por “evolución natural” y sin un estímulo poético foráneo, la notable transformación que se percibe entre los poemas más transgresores de *Los heraldos negros* y los de *Trilce* me parece insuficientemente fundada. Considero que magnifica las incipientes audacias poéticas de Vallejo antes de *Trilce*, sin que esto me impida reconocer su existencia como antecedentes a tener en cuenta.⁶ Aquí sostengo, además, que esa idea responde a ciertos deseos de distinguir *Trilce* por una vía que tiende a relegar u ocultar las condiciones materiales de producción y recepción inmediata de la obra y mistifica ambas en aras de darle relieve.

A mi juicio, tal manera de proceder conduce, en último término, a errores que no son exclusivamente históricos y que pueden inducir a sus partidarios a un importante problema axiológico: el que se sigue de fundamentar el valor de la obra y su carácter distintivo en una falsa desconexión de Vallejo

³ La condición anacrónica de esas recreaciones, como espero demostrar en este libro, comenzó a visibilizarse, de forma paulatina, a partir de 1980. En abril de ese año se divulgó “El dadaísmo. Sus representantes en el Perú”, texto clave redescubierto por Willy F. Pinto Gamboa y “olvidado” durante casi sesenta años. Esa condición resulta hoy todavía más evidente, después del hallazgo de la primera versión de *Trilce* II —*César Vallejo: poesía completa*. Vol. 2, (Lima: PUCP, 1997), p. [34]— y de los textos sobre el proyecto de gira artística de César Vallejo —Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi “La gira artística que nunca comenzó”, *La República*, Lima, 19 de diciembre de 2012, p. 29.

⁴ Adopto el término “postmodernismo” para referirme a un estilo histórico tardo-modernista bien contextualizado y definido por Federico de Onís en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882–1932)*, (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1934). Entre los trabajos recientes que se han ocupado de él destaca la monografía de Hervé Le Corre, *Poesía hispanoamericana posmodernista: historia, teoría, prácticas* (Madrid: Gredos, 2001).

⁵ Algunos creen, como se verá, que el libro fue terminado antes de agosto de 1918, otros piensan que fue retocado con posteridad y algunos estiman incluso que Vallejo pudo haber añadido composiciones nuevas en 1919.

⁶ Cabría citar, entre los poemas de *Los heraldos negros*, “El palco estrecho”, “Enereida” y “Espergesia”, que han suscitado comentarios de este cariz por su hermetismo, quereñencia neológica o alejamiento del paradigma métrico.

con la teoría y praxis poética vanguardista. Este tipo de operación crítica, propiciada inicialmente por el propio Vallejo y secundada por el silencio de algunos amigos íntimos suyos, oscurece la verdadera hazaña de *Trilce*, su misterio esencial, patente en el título y en las composiciones más complejas del conjunto, refractarias a cualquier forma de cierre interpretativo.

Si el gesto de borrar, *a posteriori*, las huellas externas del vínculo de ciertos aspectos de la poética de *Trilce* con la de dadá París —la que, entre los vanguardistas, más parece haberle interesado— tuvo una clara razón de ser en vida de Vallejo, hoy me parece mucho más cuestionable que ese acto inaugurado por el gran poeta peruano sea perpetuado por la crítica.⁷ No creo que la obra de Vallejo necesite hoy de esas estratagemas para defenderse ni en Perú ni más allá de sus fronteras. Su vigencia en los dos ámbitos sigue siendo plena transcurridos 100 años de su publicación.

Es preciso subrayar, no obstante, que las causas aducidas para evidenciar la actualidad de *Trilce* no siempre son las mismas. El valor del componente vanguardista de la obra sigue siendo minusvalorado o incluso negado por algunos lectores, en especial por poetas o críticos cercanos a programas estéticos que se conciben a sí mismos como “realistas”.⁸ En este sentido, este trabajo no se conforma con reivindicar ese componente desde una perspectiva estética, sino que lo hace también desde una perspectiva histórica.

Trilce ha logrado desde el fallecimiento del poeta de Santiago de Chuco un reconocimiento casi sin parangón entre los libros de poesía en nuestra lengua. Cuestionar el mito personal de Vallejo sobre ciertos aspectos del proceso compositivo de *Trilce* —en particular, su casi total desconocimiento de la poesía de vanguardia—⁹ no debería afectar, en absoluto, a la posición privilegiada que Vallejo ocupa en la actualidad en el canon de la literatura peruana ni de la mundial. Por el contrario, su reconsideración debería verse como una oportunidad para definir mejor la singularidad de la obra y para comprender en qué reside la gran gesta del poeta de *Trilce*.

Las autoimágenes que Vallejo ofreció de su segundo libro de poemas y de su gestación responden, como no puede ser de otro modo, a unas circunstancias

⁷ El afán de singularizarse y mostrarse como un autor original en un contexto de gran competencia poética parece haber sido el móvil de las acciones encubridoras de Vallejo tanto en Perú como en el extranjero.

⁸ Nótese, por ejemplo, los reparos que el poeta y crítico mexicano Marco Antonio Campos pone a “un puñado de poemas” del libro que él considera “meros juegos de vocablos sin dirección, flores descoloridas o deshojadas del jardín” en su ensayo “*Trilce* o qué venimos a hacer en esta tierra” en *¿Quién tropieza por afuera?* Miguel Ángel Zapata ed. (Lima: Editorial Summa, 2022), pp. 74–75.

⁹ A este respecto, siguen siendo muy significativas las respuestas de Vallejo a la entrevista que le hizo César González Ruano en enero de 1931 y otras declaraciones públicas aquí examinadas en el capítulo 3.

históricas concretas y deben ser estudiadas como hechos de sociología poética complejos. Es necesario, por ello, evitar juzgarlas de acuerdo a un maniqueísmo que ignore las peculiares condiciones en que estas se produjeron. Lo mismo sucede con los relatos histórico-críticos alentados por formas de nacionalismo o continentalismo literario, que excluían o minimizaban en exceso el papel que el contacto con la vanguardia internacional debió tener en la gestación de *Trilce*.

La feroz competencia poética, así como la necesidad de un mito fundacional sobre el que erigir la poesía peruana moderna, han sido los principales responsables de cierta hagiografía en torno al proceso de composición de *Trilce* como obra ajena a toda “contaminación” extranjera.¹⁰ Este ensayo pone en cuestión esa mitología, para que su relato no nos impida comprender mejor la extremadamente creativa y muy peruana manera en que Vallejo respondió al estímulo de la vanguardia internacional varios años antes de que ningún poeta de su país se atreviese a hacerlo. Con ello pretendo contribuir a revitalizar el estudio de un problema central no solo para los estudios vallejanos sino también para las investigaciones sobre la génesis de los movimientos de vanguardia en general.

Creo que el tipo de acercamiento que aquí propongo —estilístico, metacrítico y documental— puede ser aplicado con éxito al estudio de otras obras poéticas y procesos históricos que, lastrados por las idealizaciones del nacionalismo cultural, han sido con frecuencia deshistorizados: del polémico *Espejo de agua* de Vicente Huidobro al surrealismo español, pasando por los primeros intentos de José Juan Tablada de vanguardizar los *carmina figurata* y otras formas antiguas de poesía visual. Todos ellos han sido sometidos a “oscuras nacionalizaciones”, por emplear un sintagma muy apropiado que Miguel Casado ha usado para describir el segundo de los fenómenos.¹¹ Aludo aquí solo a las principales metamorfosis vanguardistas que, en nuestra lengua, han sido distorsionadas por el influjo del nacionalismo. No obstante, cualquier lector sensible a este problema y mínimamente familiarizado con la bibliografía crítica sobre

¹⁰ Como ya he señalado en otro lugar, no creo que se pueda descartar todavía que el seudónimo y título con los que supuestamente Vallejo pensaba publicar su segundo libro de poemas poco antes de su aparición sea, ante todo, una manifestación más de las ansiedades del nacionalismo poético peruano. Vid. Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi, “Un nuevo acercamiento a la impresión de *Trilce*”, *El jardín de los poetas*, n.º 13, año 2021, pp. 157–177.

¹¹ Véase Waldo Rojas, “El fechado dudoso de *El espejo de agua* a la luz de la tentativa poética francesa de Vicente Huidobro. ¿Un extravío del anhelo de originalidad radical?”, *Caravelle*, n.º 82, 2004. pp. 63–88; Miguel Casado, *Los artículos de la polémica y otros escritos sobre poesía* (Madrid: Biblioteca Nueva), p. 22 y Willard Bohn, “The Visual Trajectory of José Juan Tablada”, *Hispanic Review*, 69, 2, Spring 2001, pp. 191–208.