



Káñina

ISSN: 0378-0473

ISSN: 2215-2636

Universidad de Costa Rica

Mora, Diego
Altazor y Trilce: rupturas historiográficas en la vanguardia literaria latinoamericana
Káñina, vol. 46, núm. 2, 2022, Mayo-Agosto, pp. 79-92
Universidad de Costa Rica

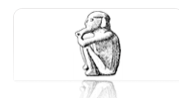
DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v46i2.51677>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44272395005>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

LUEN 

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



ALTAZOR Y TRILCE: RUPTURAS HISTORIOGRÁFICAS EN LA VANGUARDIA LITERARIA LATINOAMERICANA

Altazor and Trilce: Historiographic Ruptures in Latin American Avant-Garde Literature

Diego Mora*

RESUMEN

El presente trabajo analiza los elementos vanguardistas en la obra de César Vallejo y Vicente Huidobro, a partir de los contrastes estéticos y autobiográficos de sus producciones literarias, específicamente en *Trilce* (1922) y *Altazor* (1931), libros que marcan un quiebre radical en la historiografía de la literatura latinoamericana y una doble escisión en sus autores: la personal y la histórica.

Palabras clave: vanguardia literaria, historiografía, modernismo hispanoamericano, creacionismo, autobiografía.

ABSTRACT

This work analyzes the avant-garde elements in the work of César Vallejo and Vicente Huidobro, accentuating the aesthetic and autobiographical contrasts of their literary productions, specifically in *Trilce* (1922) and *Altazor* (1931), books that mark a radical break in the historiography of Hispanic American literature and a double scission in their authors: the personal and the historical.

Keywords: literary avant-garde, historiography, Hispano-American Modernism, Creacionismo, autobiography.

1. Introducción

El surgimiento de los movimientos de vanguardia literarios está relacionado con el período que va desde la Primera Guerra Mundial al inicio de la Segunda en 1939. El término *avant-garde* fue utilizado durante estos años para denominar a la primera línea de combate en batalla, cuya función era abrir paso al batallón, por lo que servían como «carne de cañón» para despistar al enemigo. En literatura –y en general en todos los ámbitos artísticos– los vanguardistas cumplen un rol similar: van delante del resto de sus contemporáneos, con las consecuencias previsibles (entre ellas el rechazo y la incompreensión) que conlleva romper con lo establecido y trasgredir la tradición.

* Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica. Luis Diego Mora Morales, PhD. Profesor e investigador, Correo electrónico: luis.moramorales@ucr.ac.cr. ORCID: 0000-0003-0441-2435.

DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v46i2.51677>

Recepción: 18/2/2022

Aceptación: 10/5/2022



Las vanguardias literarias latinoamericanas experimentaron constantes encuentros y desencuentros, a veces fortuitos, a través de los cuales se dieron intercambios que iban más allá de las palabras y en los que las estéticas dialogaban también con las posiciones ideológicas y personales. Huidobro y Vallejo muestran dos caras de esa evolución estética que representó la vanguardia latinoamericana de principios del siglo XX: el primero lo hace a través de *Altazor*, hombre casi divino, todopoderoso, más celestial que terrenal; el segundo, a través de *Trilce*, mujer aferrada a la tierra, consciente de su condición humana, frágil, cotidiana. Por medio de estos dos personajes ficticios nacidos de la herencia vanguardista de entreguerras, aparecen una multiplicidad de voces y visiones de la poesía latinoamericana en permanente ruptura y relectura.

El presente trabajo analiza los elementos vanguardistas en la obra de César Vallejo y Vicente Huidobro, a partir de los contrastes estéticos y autobiográficos de sus producciones literarias, específicamente en el libro de Vallejo, titulado *Trilce* (1922), y en el de Huidobro, titulado *Altazor o el viaje en paracaídas* (1931). La hipótesis planteada apunta a que ambos libros marcan un quiebre radical en la historiografía de la literatura latinoamericana y una doble escisión en sus autores: la personal y la histórica. El objetivo propuesto pretende delimitar las rupturas historiográficas de la vanguardia latinoamericana a través de estos dos poetas, utilizando una estrategia de lectura de carácter interpretativo, basada en el contraste entre lo celestial y lo terrenal a partir de los dos personajes ficticios presentes en dichas obras: *Altazor* y *Trilce*.

2. De Darío a Huidobro

El año 1916 es particularmente simbólico en la historiografía de la literatura latinoamericana. Mientras en León, Nicaragua, muere el fundador del modernismo hispanoamericano, en Buenos Aires nace el creacionismo, primer movimiento vanguardista latinoamericano del siglo XX. Este no es un dato menor, tomando en consideración que ese mismo año, en Zúrich, Tristán Tzara funda el dadaísmo, uno de los más radicales movimientos vanguardistas europeos del siglo XX. A diferencia del modernismo



hispanoamericano (comandado por Rubén Darío y el cual será clave para el desarrollo de las vanguardias en la región), el Modernism de los poetas angloamericanos es una tentativa de regreso a la tradición central de Occidente –lo contrario de lo que había sido el romanticismo inglés–, mientras que el surrealismo francés extrema las tendencias del romanticismo alemán.

El declive del modernismo como sensibilidad poética dominante en Latinoamérica surge gracias a escritores que, inspirados en la innovación métrica y temática de Darío, comienzan a experimentar con otras formas y contenidos. Entre los ejemplos más sobresalientes se encuentra José Juan Tablada, quien introduce el haiku en Hispanoamérica, así como Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig, que aportan temáticas novedosas e introducen neologismos en sus textos. El mejor ejemplo de esta ruptura dariana lo ofrece el mexicano Enrique González Martínez cuando, en su libro *Senderos ocultos* (1918), incluye el simbólico «Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje», un parricidio bloomniano por «ansiedad de influencia». Luego vendrían casos más radicales, como la irreverente «Oda a Rubén Darío» del nicaragüense José Coronel Urtecho, uno de los fundadores del movimiento vanguardista conocido como exteriorismo.

Ahora bien, mientras en Europa explota la Primera Guerra Mundial, en Chile, Vicente Huidobro lee públicamente su primer manifiesto «Non serviam», donde expresa su inconformidad con las estéticas latinoamericanas, principalmente asociadas a la naturaleza. 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» (Huidobro, 2003, p. 1295).

Como una señal inequívoca del cambio generacional, en 1916 fallece Rubén Darío en su tierra natal y Vicente Huidobro publica en Buenos Aires –antes de partir a Europa ese mismo año– su libro *El espejo de agua*. Este poemario inicia con «Arte poética», una declaración de principios que tiene su epítome en el verso final: «El poeta es un pequeño Dios» (Huidobro, 2003, p. 391). Esta iconográfica frase resume el creacionismo como posición estética, en el cual la naturaleza no tiene ya poder sobre el poeta: es el poeta el que controla el destino de su obra. Aquí, se va dilucidando ese carácter «etéreo» en la poética de Huidobro que llegará a su clímax en *Altazor*. Para Hernández-Borbolla (2016), este poema representa un primer



momento de transfiguración de la lengua, un primer proyecto de reinventar el lenguaje a partir de un delirio poético capaz de modificar los vínculos entre las cosas que tejen el mundo como un todo. Aquí se presenta una primera diferencia respecto a la posición estética de Vallejo, profundizada más adelante.

Contrario a lo que podría pensarse, Huidobro no comete parricidio contra Darío. De hecho, Paz (1990) afirma que el chileno nunca renegó del escritor: «su creacionismo no fue la negación del modernismo, sino su non plus ultra» (p. 202). Ahora, si la atmósfera de movimiento trascendente es una característica del modernismo –característica por lo demás heredada del romanticismo– esto indica que Huidobro, «para superar ese estadio poético, debía necesariamente enfatizar el otro extremo: la inmanencia» (Ross, 1976, p. 365). Por lo tanto, existe una línea de continuidad entre el modernismo y el creacionismo, la cual irá difuminándose en los siguientes libros de Huidobro, publicados en Europa bajo una influencia innegable de las vanguardias.

El desarrollo de las vanguardias hispanoamericanas está intrínsecamente unido a la situación política que vive Europa al finalizar la Primera Guerra Mundial: «las manifestaciones artísticas aisladas empiezan a catalizarse y van asumiendo el aspecto de una ruptura crítica y una renovación generalizada» (Osorio, 1981, p. 233). Estas nuevas manifestaciones creativas llevan a Vicente Huidobro (como lo haría años después Vallejo) a establecerse en París, donde funda con Pierre Reverdy la revista *Nord-Sud*. Su amistad con artistas de la vanguardia como Modigliani, Pablo Picasso, Juan Gris, Joan Miró, Max Ernst, Paul Éluard y Blaise Cendrars resulta decisiva en su obra posterior y puede rastrearse en *Ecuatorial*, su siguiente trabajo, publicado en Madrid en 1918:

Sobre el sendero equinoccial

Empecé a caminar

Cada estrella

Es un obús que estalla

Las plumas de mi garganta

Se entibiaron al sol

que perdió un ala

El divino aeroplano

Traía un ramo de olivo entre las manos. (Huidobro, 2013, pp. 493-494)



Para Santibáñez (2008), la ruptura –propia de la vanguardia en general y no solo de Huidobro– proviene de *Un coup de dés* (publicado en 1897) de Stéphane Mallarmé, donde los versos «parecen arrojados sobre la página y los espacios en blanco configuran módulos expresivos del silencio» (p. 170). Por su parte, para Godoy (2014), el concepto de vanguardia implica dos elementos: el del arte como innovación y el social como subversión de lo establecido.

Así, mientras Huidobro goza en 1918 las mieles de su reconocimiento en Europa por la publicación de su libro *Ecuatorial*, ese mismo año César Vallejo publica en Lima *Los heraldos negros*. Resulta imperioso señalar que el grueso de la obra de Huidobro fue desarrollada y posteriormente publicada en Europa. Vallejo en cambio, escribe y publica sus dos primeros libros en Perú: *Los heraldos negros* en 1918 y *Trilce* en 1922. Esto también es determinante para poder definir ese carácter «terrenal» de la obra vallejana, en la que los elementos terrestres surcan sus páginas constantemente, en dirección a la raíz, alejándose cada vez más de cualquier referencia a lo celestial.

3. Trilce y lo terrenal

A diferencia de Huidobro, Vallejo no provenía de una familia adinerada, no pudo viajar constantemente a Europa como lo hizo el chileno desde niño. Esto limitó su acceso a la literatura vanguardista. Mucho se especuló sobre las influencias vanguardistas de Vallejo en un contexto menos fértil que el europeo y que, a pesar de esas enormes limitaciones, produjo obras rupturistas. Los antecedentes literarios de Vallejo pueden rastrearse en los números de la *Revista Cervantes* correspondientes a 1919: manifiestos dadaístas de Tzara y Picabia, la traducción de Cansinos-Asséns de *Un Coup de dés* de Mallarmé y antologías de poesía francesa y de poetas ultraístas.

En el contexto del presente trabajo es fundamental subrayar que entre esos textos se encontraban dos libros de Huidobro: *Ecuatorial* y *Hallali*, ambos publicados en Europa. Esto confirmaría la influencia que el chileno pudo haber tenido en el desarrollo de la obra vallejana. Sin embargo, nunca se confirmó que el poeta peruano tuviera acceso a estas obras (Santibáñez, 2008). Como indica Yurkievich (1974):



Aún admitidas estas influencias, *Trilce* sigue sorprendiéndonos. Su contemporaneidad, el acondicionamiento de Vallejo al movimiento literario europeo de su época, resultan todavía increíbles. ¿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». (p. 252)

Con la aparición de *Trilce*, todo el proyecto literario latinoamericano de finales del siglo XIX y principios del XX conduce indiscutiblemente a un clímax vanguardista, estéticamente irrepetible, original; un trabajo que marca una época y queda emplazado en la cúspide de la literatura. Es acuerdo unánime de la crítica –señala Santibáñez (2008)– situar a *Trilce* como un pináculo de la vanguardia hispanoamericana (p. 178). A modo de ejemplo, un fragmento del poema LXXII:

Lento salón en cono, te cerraron, te cerré,
aunque te quise, tú lo sabes,
y hoy de qué manos penderán tus llaves.
Desde estos muros derribamos los últimos
escasos pabellones que cantaban.
Los verdes han crecido. Veo labriegos trabajando,
los cerros llenos de triunfo.
Y el mes y medio transcurrido alcanza
para una mortaja, hasta demás. (Vallejo, 1968, p. 214)

El primer libro de César Vallejo refleja mejor que ningún otro la transición del modernismo al vanguardismo latinoamericano. Vallejo prolonga la línea poética que Lugones abrió en *Lunario sentimental* con un lenguaje puro, donde el poema ya no tiene carga semántica, pierde su referencialidad. Cuando Lugones habla del peluquero de la esquina, ese peluquero no es un símbolo, sino un ser maravilloso a fuerza de ser el peluquero de la esquina. López Velarde exalta el poder del grano de mostaza y afirma que su voz «es la gemela de la canela» (Paz, 1990, p. 200). Ejemplo de ello es el siguiente fragmento de «Pagana»:
¿La vida? Hembra protéica. Contemplar asustada / escaparse en sus velos, infiel, falsa Judith; / verla desde la herida, y asirla a la mirada, / incrustando un capricho de cera en un rubí (Vallejo, 1968, p. 121).

La obra del poeta peruano muestra desde el principio una nueva propuesta de poesía, 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 (Santibáñez, 2008, p. 182). La vanguardia, que ya se asoma en *Los heraldos*, rompe con la tradición inmediata –simbolismo y naturalismo en literatura, impresionismo en pintura– y esa ruptura es una continuación de la tradición iniciada por el romanticismo (Paz, 1990, p. 161).

Los recursos estéticos en *Trilce* son una forma de revertir la «presión sistematizadora» del lenguaje, en la medida en que el texto nos presenta un discurso en permanente fuga: cada enunciado abre una posibilidad, señala una visión o una experiencia, pero en ningún momento estas cristalizan en una unidad de sentido que las entrelace y contenga; por el contrario, cada enunciado afirma su autonomía (Vallejo, 1968, p. 158). El poema aquí no solo es una realidad verbal: también es un acto. El poeta dice y, al decir, hace. Este hacer es sobre todo un hacerse a sí mismo: la poesía no solo es autoconocimiento, sino autocreación (Paz, 1990, pp. 93-94). Para Santibáñez (2008), la dicción coloquial campea en todo el poemario, otorgándole una notable frescura. En esta actitud vallejana radica buena parte de la modernidad del libro (p. 180). Pruebas de este coloquialismo aparecen constantemente: «Mejor estemos aquí nomas» «he venido de Trujillo a Lima», «pero con un poquito no má» (Vallejo, 1968, p. 6).

La miseria tanto económica como cultural en Perú se vuelve insoportable para Vallejo y llega a su punto de inflexión luego de ser encarcelado injustamente. Menos de un año después de su publicación de *Trilce* en Lima, el poeta peruano emprende su viaje a Europa, siguiendo así los pasos de Huidobro, con quien empezaría un intercambio de posiciones sobre las vanguardias que demuestran las diferencias que los caracterizaban.

4. Altazor y lo celestial

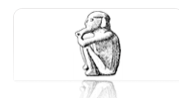
Afincados en Europa, Vallejo y Huidobro experimentan, como ya se ha mencionado, una doble escisión: la personal y la histórica. Esta será mucho más notoria en el caso de Vallejo, quien pasa enormes penurias económicas durante su estancia en París, apenas sostenida por el apoyo de amigos artistas, como



el costarricense Max Jiménez, quien lo hospedó por mucho tiempo en su taller en la Rue Vercinhetorix. Por su parte, Huidobro –bajo la influencia primera y definitiva de Apollinaire– vive en la Europa de entreguerras una época de cosmopolitismo cultural, poético, físico –«Siglo embarcado en aeroplanos ebrios», dice en *Ecuatorial*– (2003, p. 143). A este cosmopolitismo se asimila de inmediato, tomando esos aires –dice Lihn (1970)– y «dándose los llegado el caso, como en el patético “Viajero sin fin” de sus últimos poemas, con el cual se presenta alegremente en *Poemas árticos*: “Una corona yo me haría / de todas las ciudades recorridas”» (p. 84).

Cuando Vallejo llega a París en 1923, Huidobro ya había desarrollado el creacionismo; muchos jóvenes hispanoamericanos llegaron a esa ciudad, atraídos por las vanguardias y hambrientos de novedad estética. Para entonces, el ultraísmo español y el argentino ya se han manifestado, de la mano de Rafael Cansinos Assens, Guillermo de Torre y Jorge Luis Borges, pero Huidobro rechaza airadamente el ultraísmo, pues lo considera como imitación de su creacionismo. Para defender sus puntos de vista, Huidobro continúa publicando manifiestos: «Haced poesía, pero no alrededor de las cosas. Inventadla. El poeta no debe ser más instrumento de la naturaleza, sino que ha de hacer de la naturaleza su instrumento. Es toda la diferencia que hay con las viejas escuelas» (Huidobro, 2003, p. 1364).

Contrario al fervor huidobriano por los manifiestos (quizás el más conocido sea el «Non serviam»), Vallejo rehúye de toda categorización, de todo ismo. Su postura queda manifiesta en su ensayo de 1927 «Contra el secreto profesional», donde lanza una ácida y nada complaciente mirada a sus contemporáneos: «Casi todos los vanguardistas lo son por cobardía o indigencia» (Vallejo, 1927, p. 204). Al respecto, acierta Ferrari en el prólogo de las *Obras completas* de Vallejo (1968) al concluir que este escritor «no es un poeta de corte, no sigue al rebaño» (p. 16). En Vicente Huidobro, en cambio, encontramos desde muy temprano el afán de explicar su poesía y su carrera poética, dar normas y postulados (Teillier, 1963, p. 67). Lihn (1970), enfocado en la crítica a su paisano, confiesa que «siente vergüenza ajena» de muchas de las argumentaciones «medio escolares, sentenciosas» con que Huidobro pretendía probar, en última instancia, su condición de «primer poeta en toda la historia de nuestro planeta, su prioridad de inventor de la poesía y su originalidad absoluta» (p. 89).



A pesar de las críticas, en 1931 Vicente Huidobro publica la que es considerada unánimemente como su obra cumbre: *Altazor o el viaje en paracaídas*. Para Lihn (1970) se trata de una versión vanguardista y en español del *Canto a mí mismo* de Walt Whitman, debido al «agigantamiento cósmico del yo, de raíz emersoniana, alentado por el whitmanismo de posguerra con su caudalosa bardo-profeta» (p. 92). Una de las cualidades que hacen de *Altazor* una obra superior es la paulatina destrucción de las formas y los contenidos, completamente evidenciados en el último canto: «Lalalí / Io ia» (Huidobro, 2003, p. 808). Lo que en los primeros cantos es un génesis del hombre hasta transmutarse en divinidad, se convierte luego en una épica de tono bíblico en la que el poeta-profeta es un vidente, una deidad que se diluye: «Dios mental / Dios aliento / Dios joven Dios viejo / Dios pútrido / lejano y cerca / Dios amasado a mi congoja» (Huidobro, 2003, p. 741).

Al igual que en el «Arte poética» del *Espejo en el agua*, el personaje Altazor es un pequeño dios que se confronta con su condición humana y viceversa. Como señala Lihn (1970), Nietzsche y Marx deben caminar de la mano por *Altazor*, en el que el yo absoluto del poeta –el superego huidobriano– aparece solitario como una paradoja (p. 92). Como Nietzsche, Huidobro mata a dios, pero también mata al hombre, como Foucault, y, finalmente, mata a la literatura, como Barthes. Es un viaje deconstructivo que va aniquilando el lenguaje a su paso hasta dejar signos vacíos.

5. Colisiones estéticas

Lo que en los primeros cantos de *Altazor* es un génesis del ser humano transmutado en divinidad, se convierte luego en una épica de tono bíblico en la que el poeta-profeta es un vidente, una deidad que se diluye: «Dios mental / Dios aliento / Dios joven Dios viejo / Dios pútrido / lejano y cerca / Dios amasado a mi congoja» (Huidobro, 2003, p. 741). Precisamente, ese superego de Huidobro en *Altazor* tiene su némesis en *Trilce* de Vallejo. El poeta peruano no busca a dios, sino la emoción humana. En *Contra el secreto profesional* el propio Vallejo retrata su postura como artista:

(...) se deja llevar por la emoción genuina y creadora, y de esta manera, logra mantenerse fuera de toda escuela y acusa una personalidad libre y vigorosa (...) es la obra de un poeta profundo y



sencillo, humano y transparente. Así se caracterizan los verdaderos creadores: dándose sin embadurnarse y sin embadurnar a los demás (...). En ello también está lejos del vanguardismo. (Vallejo, 1927, p. 204)

La paradoja se presenta en términos enunciativos: Vallejo se aleja de las etiquetas vanguardistas, mientras que Huidobro literalmente las crea. Sin embargo, es Vallejo el que logra expresar ese espíritu humanista, enfocado más en el contenido que en la forma, «fuera de toda escuela», indiferente a la publicación de manifiestos o a la fabricación de nuevos ismos. En *Trilce*, el lenguaje tiene una profundidad mucho más amplia y compleja, como en el fragmento del poema «XXX»:

Quemadura del segundo
en toda la tierna cabecilla del deseo,
picadura de ají vagoroso,
a las dos de la tarde inmoral.
Guante de los bordes borde a borde.
Olorosa verdad tocada en vivo, al conectar
la antena del sexo
con lo que estamos siendo sin saberlo. (Vallejo, 1968, p. 172)

El ritmo en estos versos es más cadencioso, se presenta un interés por la repetición de sonidos, como en el caso de «bordes borde a borde», como si el lenguaje se quedara sin tiempo, sin imagen, enfocado meramente en la palabra, lista para ser llenada de significado por el lector. Vallejo restaura la literatura latinoamericana desde Latinoamérica, a diferencia de Huidobro, quien desarrolla en Francia su libro *Altazor* antes de publicarlo finalmente.

Ahora bien, una de las características de la poesía huidobriana es que es más visual que hablada. No es el idioma de una tierra, sino de un espacio aéreo, como apunta Paz (1990); es el «idioma del aviador»: «las palabras son paracaídas que se abren en pleno vuelo, y antes de tocar tierra, estallan y se disuelven en explosiones coloridas; los cambios estéticos ocurren dentro de la vida del artista» (p. 86). Es una especie de simultaneísmo que yuxtapone la «lúdica morfosintáctica y el caligrama de Apollinaire y Reverdy» (Santibáñez, 2008, p. 172). Uno de los ejemplos más conocidos es el poema «Moulin», el cual se presenta en la Figura 1:

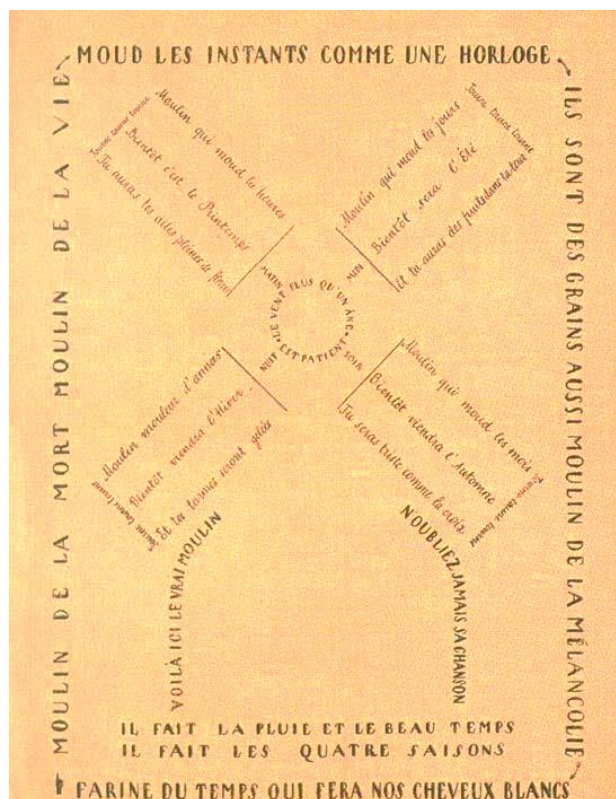


Figura 1. Poema «Moulin», de Huidobro (2003,).

En «Moulin», la sensación es movimiento, y la imagen priva por encima de las palabras, siguiendo la estética de Apollinaire. La idea de la imagen del objeto artístico, proveniente de la pintura cubista, queda atrapada desde distintos ángulos, así como la superposición de planos y el collage. En el caso de *Altazor*, los recursos verbales aparecen de forma recurrente, pero presentan el objeto bajo una apariencia radicalmente inédita, atribuyéndole rasgos impertinentes, violentando su lógica habitual mediante el absurdo o el recurso onírico. Los ejemplos son numerosos: «Estoy solo parado en la punta del año que agoniza», «Traedme un amor pescado por la oreja» (Huidobro, 2003, p. 33), «El mar es un tejado de botellas» (Huidobro, 2003, p. 53), «Cuando alguien aprieta los pedales del viento» (Huidobro, 2003, p. 70), «Los cerros se lanzan pájaros a la cara» (Huidobro, 2003, p. 83).

Por su parte, en la obra de Vallejo, más que la imagen, la palabra es prioritaria. *Trilce* muestra una preferencia por transformar categorías gramaticales, como el sustantivo y el adjetivo, en verbos. Por ejemplo: «La canción, canciona. El azul, azula. Los harapos, harapan» (Vallejo, 1968, p. 201). Aquí, tanto el sustantivo como el adjetivo centran la percepción en lo que el objeto es; el sustantivo puede ser



considerado como el epítome de la tendencia a agrupar lo diverso e individual en categorías genéricas, basadas en la uniformidad de lo nombrado, mientras que el verbo contribuye a dirigir el foco de la percepción hacia lo que está sucediendo.

La descomposición de las formas y las palabras en *Trilce* no es más que un reflejo de las nuevas formas y estilos, estéticas y contenidos que aparecieron tardíamente en Latinoamérica. Esto no impidió, sin embargo, que rápidamente se encontraran inmersos en la novedad y la ruptura con los viejos modelos literarios. Trilce y Altazor son quizás los personajes que mejor representan esta etapa vanguardista en la región latinoamericana; son novedosos y a la vez contradictorios, representan dos caras de sus tierras: la terrenal y la celestial, ambas occidentalizadas, pero con visiones de mundo diferentes. Altazor aspira a la divinidad, a la grandilocuencia y el reconocimiento público, mientras que Trilce quiere que la dejen echar raíces, afianzada en el peso de la tierra con una posición más humana.

6. Conclusiones

Las perspectivas antagónicas entre Huidobro y Vallejo son abordadas en este trabajo a partir de la forma de entender y representar las vanguardias artísticas de la época en sus propias obras. Huidobro creó su propio ismo y Vallejo no solamente no creó ninguno, sino que tampoco quiso adscribirse a los existentes. La obra de César Vallejo es en general un compendio de lamentos desde un hombre demasiado humano, demasiado sensible para el siglo XX. Vicente Huidobro tiene también una profunda sensibilidad, pero su estatus socioeconómico y su posición en los círculos artísticos parisinos sin duda ayudaron a sublimar sus pesares y a validar la poesía en un plano etéreo. Así, mientras que Altazor ve el mundo desde las alturas, Trilce escarba las raíces en busca de alimento.

Las rupturas políticas y sociales tan intensas y abruptas que vivió Occidente a principios del siglo XX volatilizaron los imaginarios y desintegraron muchas certezas. La aparición de vanguardias artísticas en la Europa de entreguerras fue la materialización de esta nueva realidad, que tardíamente trastocó también la poesía latinoamericana. La obra del chileno Vicente Huidobro y la del peruano César Vallejo respondió



a estas estéticas vanguardistas; sin embargo, su aparición no hubiese sido posible sin el parricidio simbólico del modernismo hispanoamericano.

Ambos poetas le deben parte de su originalidad a la poesía europea y a la latinoamericana, y es a partir de esa hibridación cultural que las nuevas posibilidades creativas fueron asimilándose de forma progresiva, pasando por distintas etapas estéticas. Es notoria la variedad de temáticas y estilos que se encuentran en sus obras, las cuales evolucionaron de un libro a otro, hasta confluir en sus dos obras maestras: *Trilce* y *Altazor*, donde las dicotomías y las posiciones ante la vida y la poesía toman rumbos diferentes.

En este elaborado proceso creativo que deviene en la representación metafórica, *Trilce* y *Altazor* (entendidos como personajes y también como obras literarias) exponen los contrastes estéticos y autobiográficos de sus autores, personificándose cada uno en espacios disímiles: el cielo y la tierra como escenario de dos universos que colisionan, pero que, en vez de autodestruirse, no hacen más exponer su coexistencia.

Referencias bibliográficas

Godoy, J. (2014). Acción poética en Huidobro. *Revista Diacrítica*, 28(3).

González Martínez, E. (1918). *Senderos ocultos*. Librería de la vda. de C. Bouret.

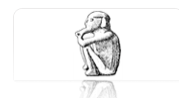
Hernández-Borbolla, M. (2016). *Huidobro y Vallejo: fundadores de la poesía de vanguardia latinoamericana*. Universidad Iberoamericana.

Huidobro, V. (2003). *Obras completas de Vicente Huidobro*. ALLCA XX.

Lihn, E. (1970). El lugar de Huidobro. En O. Collazos (Ed.), *Los vanguardismos en la América Latina* (82-94). Casa de las Américas.

Osorio, N. (1981). Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano. *Revista Iberoamericana*, 47, 114-115. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1981.3623>

Paz, O. (1990). *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral.



- Rivas, N. (2016). Conjeturas sobre el lenguaje, experimentación poética: de la narrativa de Borges a la obra de Huidobro, Vallejo y Gironde. *Acta Literaria*, 52, 145-161. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482016000100008&script=sci_abstract
- Ross, W. (1976). La fundamentación del acto creador en Vicente Huidobro. *Cuadernos hispanoamericanos*, 309, 363-375. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2032431>
- Santibáñez, R. (2008). Huidobro, Borges, Vallejo: Plenitud de la vanguardia hispanoamericana, circa 1920. *Anales de literatura chilena*, 9, 169-184. letras.mysite.com/rsan150215.html
- Teillier, J. (1963). Actualidad de Vicente Huidobro. *Boletín de la Universidad de Chile*, Santiago, 41, 64-72. <http://web.uchile.cl/cultura/teillier/artyantrev/11.html>
- Vallejo, C. (1927). Contra el secreto profesional. *Variedades*, 1001.
- Vallejo, C. (1968). *Obra poética completa*. Francisco Moncloa Ediciones.
- Yurkievich, S. (1974). En torno de Trilce. En Julio O. (Ed.), *César Vallejo* (pp. 245-64). Taurus.

