

# Vidales, Vallejo, Vanguardia

*Juan Carlos Henao Durán, Daniel Jerónimo Tobón Giraldo\**  
Universidad de Antioquia

*Un cuadro es el arte de hacer que se encuentren dos líneas  
comprobadas geoméricamente paralelas, en un lienzo,  
ante nuestros ojos, en la realidad de un mundo transpuesto  
según nuevas condiciones y posibilidades.*

Manifiesto Dada (1918)

*Pasa una paralela a  
ingrata línea quebrada de felicidad*  
Vallejo, Trilce XXIX

**Resumen:** El colombiano Luis Vidales y el peruano César Vallejo se cuentan entre los máximos exponentes de la vanguardia literaria de sus países. El artículo indaga, a través de distintas nociones del concepto vanguardia y a través del análisis de dos poemas, hasta qué punto es válida esta afirmación general.

**Descriptores:** Vidales, Luis; Poesía colombiana; Vallejo, César; Poesía peruana; Vanguardia.

**Abstract:** Luis Vidales and César Vallejo, both writers from Colombia and Peru respectively, are considered the most important representatives of the vanguard literature of their countries. The article goes deep into the rightness of this general affirmation by taking into account different acceptations of the concept vanguardism and analyzing a poem from each of them.

**Key words:** Vidales, Luis; Colombian poetry; Vallejo, César; Peruvian poetry; Vanguardism.

---

\* Estudiantes del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia; Daniel Tobón participa en el Grupo de Investigación *Criterios de la crítica en el arte colombiano en el siglo XX*; jeronimotbn@hotmail.com.

## Rodeo introductorio

En 1926, Luis Vidales publicó *Suenan timbres*, que muchos han considerado la única verdadera manifestación vanguardista o, por lo menos, el más temerario acercamiento a la vanguardia que hubo en Colombia. Cuatro años antes, César Vallejo había publicado *Trilce*, que, de no ser por el rechazo expreso y radical de Vallejo a la insistencia de los poetas de su generación en imitar a los vanguardistas europeos, probablemente hace tiempo hubiera sido encajado en algún “ismo”. Estos dos poetas, además de compartir un mismo continente y un mismo tiempo, parecen relacionarse por una cosa más. Los criterios mediante los que se califica a Vidales como vanguardista caen bajo el ataque que Vallejo dirige contra las manifestaciones de la vanguardia en Latinoamérica, de modo que Vidales-vanguardista parece ser abatido por la poderosa crítica de Vallejo-antivanguardista. Para tomarse en serio este enfrentamiento habrá que comenzar preguntándose: ¿qué se entiende en esta discusión por *vanguardia*?

*Suenan timbres* fue recibido en Colombia como un petardo, un acto subversivo contra la vida intelectual de la época y, sobre todo, contra lo que la generación intelectual dominante, regeneracionistas y centenaristas, consideraba buena poesía. Atentaba contra las ideas que caracterizaban el panorama literario de la época: la regla del verso correcto, que debía tener “la precisión de una cartilla” (Maya, 1991, 25); la grandilocuencia y los contenidos amoroso-erótico-pasional-contemplativo-patrióticos; la imitación de los grandes modelos que garantizaban un “porcentaje de gloria, de permanencia y originalidad” (Téllez, 1991, 38); en resumidas cuentas, contra esa especie de canon débil que garantizaba el éxito de los poetas que rindieran culto a la belleza ideal y fuera posible encajar dentro de la tradición de la “gran poesía” (Pöppel, 2000b, 133-149). Este rechazo de la tradición poética colombiana es la primera razón por la cual se considera a Vidales un vanguardista. Una segunda razón la constituye el uso de un lenguaje proveniente de la técnica: el cinematógrafo, la cámara fotográfica, la electricidad, lo que significa para muchos la introducción de una nueva visión del mundo, en la que se abandona a la naturaleza como referente vital o de belleza. En tercer lugar estaría la participación de Vidales en el grupo de *Los Nuevos*, cuyas preocupaciones no eran sólo literarias sino también sociales, morales y políticas, lo que sirve para que se lo identifique como parte de un proyecto generacional de renovación, del cual pueden exponerse propósitos y manifestaciones colectivas y unificadas que tendían a involucrarse en todos los campos de la vida. Para aquellos que ven en estos aspectos los

puntos de una encuesta cuyo objetivo es saber si se es o no vanguardista, Vidales califica como tal.<sup>1</sup>

Son precisamente estos aspectos de la vanguardia el blanco de las críticas de César Vallejo. Para él no hay nada nuevo en la ortografía, la caligrafía, los mecanismos para hacer imágenes, la imaginería, la conciencia cosmogónica del mundo o el sentimiento político que los vanguardistas del continente pretenden proponer como novedad. Se trata de estrategias importadas del pasado o de Europa, donde la vanguardia ya era más bien la resaca de sus manifestaciones más significativas, aparecidas en la década de 1910; estrategias que implican sólo reformas técnicas en la producción literaria y que no conducen a una revolución poética ni vital. Pues cuando se cree que las técnicas se validan por sí mismas, se convierten en lo que Vallejo llama “el secreto profesional”, una escritura que se preocupa sólo de su perfección formal, de su adecuación a la jerga literaria al uso y no de la experiencia humana que debe filtrar: “Uno teme que no le salga eficaz la tonada o siente que la tonada no le sale y, como último socorro, se refugia en el vanguardismo” (Vallejo, 1994, 73). Cuando Vallejo afirma que “los escritores de América Latina practican una literatura prestada” (78), a lo que apunta es a que la situación particular del continente exigía un remedio distinto que la de Europa, y no atreverse a pensarlo, a experimentar de forma crítica y particular, significaba deserción e indigencia. *Trilce* es su propio intento de respuesta a esta situación.

En estos términos, la contienda implícita entre Vallejo y Vidales parece tener sentido, pero sólo porque el vanguardismo está entendido, sobre todo, como una propuesta de innovaciones formales asociada a ciertos rasgos de oposición generacional. El término vanguardia se convierte en un mero adjetivo con el cual se pueden calificar todos los poemas u obras que cumplan estas condiciones. Siguiendo la perspectiva abierta por Peter Bürger, habría que comprender las vanguardias no tanto como tendencias formales sino como movimientos históricos que dependen del desarrollo de los sistemas sociales y que tuvieron un propósito original: “la superación del arte en la vida” (Bürger, 1987, 103-105).

---

1 Respaldan esta calificación algunos comentarios: “Es necesario decir que Luis Vidales fue, entre sus contemporáneos, el único que escribió a la altura de su tiempo, el único que se plantó con un libro extraordinario en la *Vanguardia*, el único que incorporó a su poesía las nuevas criaturas lucientes de la técnica” (Carranza, 1976, 218); “*Suenan timbres* es quizá la obra más importante, a nivel de choque social y cultural con la realidad, que se produce en Colombia hasta el advenimiento del nadaísmo” (Romero, 1999, 114); o “Con Vidales nos hallamos ante una poesía que por su libertad en el uso de imágenes y metáforas está mucho más cerca de los movimientos europeos” (Medina, 1999, 124).

Lo que significa que los movimientos vanguardistas no representan tanto una actitud artística como una actitud social y política, con la que se pretendió: (i) transformar una realidad que no consigue ser la realización de los ideales de los hombres de su tiempo, (ii) desmontar el aparato que condiciona tanto el efecto de una obra de arte como su contenido, y (iii) provocar la explosión del arte respecto a cualquier estilo, contenido o técnica, con el fin de convertirlo en medio legítimo de vida. Estos propósitos necesariamente tenían que repercutir en todos los aspectos del arte, según Bürger: *finalidad, producción y recepción* (105-110). La única finalidad que se puede determinar en las manifestaciones vanguardistas es la de despegarse de la esfera de la racionalidad de los fines, dentro de la cual quiere abarcarlo todo la sociedad burguesa con su concepto de función social. El modo de producción también es alterado, pues pasa de ser individual a colectivo, convirtiendo toda manifestación en la convergencia de diversas voces, técnicas y materiales; el que habla no es un individuo, sino un grupo autodeclarado, consciente de su condición —de ahí que la obra paradigmática de la vanguardia sea el manifiesto—. La recepción cambia en tanto que ya no se dirige al consumidor en la intimidad de su hogar, sino a los transeúntes de las plazas, a las multitudes agolpadas en auditorios o al público desprevenido de los cafés. En fin, se trata no sólo de un antagonismo generacional o de la aplicación de unas técnicas artísticas renovadoras, sino de restablecer el vínculo entre vida y arte, que había sido quebrado por el esteticismo con su concepto radical de autonomía, guarecido en el seno de la sociedad burguesa (83-100).

Esta visión complica la posibilidad de una vanguardia latinoamericana, puesto que la vanguardia histórica aparece indisolublemente ligada a una situación específica, la Europa de principios del siglo XX, y a los movimientos que se dieron entonces. En otros lugares podríamos hablar de vanguardia en un sentido *débil*, en la medida en que ciertas obras comparten algunos de los aspectos característicos de la vanguardia histórica. Algo así ocurre en el caso de Vidales: futurista por sus referencias al mundo de las máquinas, dadaísta quizá por su pretensión de destruir la tradición (claro, sin la radicalidad de Dada), surrealista por sus imágenes y su animismo poético, cubista por sus yuxtaposiciones; ninguno de éstos, en primer lugar, por no haberse declarado nunca parte de un movimiento vanguardista.<sup>2</sup> En segundo lugar, porque de ninguna manera se lo puede hacer comulgar con el propósito original de la vanguardia histórica: “yo

---

2 En la segunda edición de *Suenan timbres* encontramos este comentario del propio Vidales: “Hay quienes me llaman ultraísta; quienes dadaísta; quienes surrealista; quienes maxjacobista

hago mi poesía, que es lo que me compete [...]. Lo demás ya es subalterno y de otros: digamos, la publicidad y la consideración pública” (Vidales, 1976, 39). En tercer lugar, si pensamos en la recepción, resulta claro que *Suenan timbres* no fue escrito para ser leído en la plaza pública o para lanzarlo en hojas sueltas desde una alta torre o para ser coreado en masa.<sup>3</sup>

Desde esta perspectiva, las críticas de Vallejo no parecerían alcanzar directamente a Vidales. Se dirigen, más bien, con precisión casi milimétrica, contra los latinoamericanos autoproclamados vanguardistas, entre los que abundaban los peruanos (cf. Lauer, 1999, 178-179). Esto lo pone mucho más cerca de una concepción histórica de la vanguardia que de un antivanguardismo absoluto. Sus críticas no caen sobre unas técnicas vanguardistas que, en todo caso, son fácilmente rastreables en cualquier lectura de *Trilce* (onomatopeyas maquínicas, ruptura de la sintaxis, destrucción de las formas tradicionales, disposición tipográfica en la página), sino sobre la validez del programa vanguardista en Latinoamérica en ese momento histórico, sobre esa especie de “vanguardismo automático” que cree que las técnicas nuevas producen inmediatamente una poesía adecuada a la situación histórica. Pero, si ni Vallejo ni Vidales eran vanguardistas ¿qué querían exactamente? El análisis de un poema del uno y un poema del otro nos llevará mucho más lejos en esta dirección, nos permitirá ver con mayor precisión su relación con la vanguardia y ponerlos más cerca de lo que se pensaría en un principio.

---

[...]. Vaya uno a entender a los críticos. [...] Cuando hice el cambio de mi poesía y me arrellané en la llamada ‘vanguardia’, hacia 1920, yo no había leído nada de los movimientos poéticos del momento en el ancho mundo. Me había invadido el *zeitgeist*, como llaman los alemanes al ‘espíritu de los tiempos’. Al contrario de lo que pueda creerse, eso no me favorece mucho” (Vidales, 1976, 27-28).

- 3 Ni siquiera los Nuevos ni los Arquilókidas, de los que Vidales formó parte, llegaron verdaderamente a constituirse como grupos de vanguardia en sentido fuerte. Tomemos como ejemplo el caso de los últimos, en los que Loaiza Cano (1993) ve un verdadero movimiento vanguardista. Su antagonismo generacional nunca llegó al extremo de rechazar la totalidad de la estructura del arte. Y si creemos que el propósito de las vanguardias era “volver a unir el arte y la vida”, no puede estar más lejos un grupo cuyo único manifiesto, si puede llamárselo así, manifestó el deseo expreso de convertir el arte en una manera de alejarse de una vida excesivamente dolorosa. Sin embargo, el mismo Loaiza, en un artículo posterior, precisa que no puede utilizarse en Latinoamérica el término vanguardia en el mismo sentido que para los movimientos europeos (1999, 13). En el mismo sentido afirma Pöppel que “La vanguardia colombiana no llegó a constituirse como un movimiento amplio con varios grupos que se reunieran alrededor de una revista, que lanzaran manifiestos estético-políticos y que logran, en su conjunto, cimentar las bases para una nueva literatura. [...] El caso colombiano se caracteriza por el surgimiento de algunas islas que no consiguieron juntarse y consolidarse” (2000a, 47).

**Primera parte: Vidales, caricaturista**

En el Café

El piano  
 que gruñe metido en un rincón  
 le muestra la dentadura  
 a los que le pasan junto.  
 5 La bomba eléctrica  
 evoluciona su luz  
 en el espejismo de mis uñas  
 y desde la mesa  
 donde una copita  
 10 vacía  
 finge  
 burbuja  
 de aire  
 solo—a grandes sorbos—  
 15 bebo música.  
 En neblinas de vapor  
 van pasando ante mis ojos  
 los sopores de Asia...  
 Siento que anda por mi sangre  
 20 el espíritu de las uvas  
 del Mediodía...  
 y cuando los alambiques de la orquesta  
 dejan de filtrar  
 el alma ebria  
 25 —que le da por tornasolarse  
 en el azul de los sueños—  
 se interna por la callejuela tortuosa  
 de un cuadrito  
 colgado a la pared (Vidales, 1976, 86-87).

Este aparentemente simple poema de Vidales presenta detalles formales que dan qué pensar: lo constituye una estrofa única de 29 versos, 7 de ellos de 8 sílabas (3, 4, 6, 16, 17, 19 y 26) y el resto de 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10 y 12 sílabas. No podemos ignorar la exclusión de los versos endecasílabos y de los alejandrinos, además de un guiño sobre los versos de 7 sílabas, pues en el verso 14 se presenta la ambigüedad del guión que parece juntar y separar al mismo tiempo dos vocales abiertas y, en el verso 29, las 7 sílabas se consiguen sólo si,

haciendo caso del acento oxítono, se adiciona una sílaba más. Es como una rayuela, ese juego infantil en el que tiramos una piedra sobre una figura de cuadros numerados, para después, saltando en una pierna, recorrerlos ordenadamente sin tocar el cuadro donde la piedra cayó. Vidales esquivo el alejandrino, verso preferido y emblemático del modernismo y se arriesga peligrosamente con el que sería su hemistiquio —el de 7 sílabas—, insistiendo en el verso de 8 sílabas, tan natural a la lengua española que es casi el propio de la poesía popular. De acuerdo con esto podríamos decir que Vidales hace su propia versión del juego y gana o pierde según se mire la cuestión del 7. Más que experimentación, el Vidales que comenzamos a atisbar abandonaría la idea de la necesidad de una forma poética fija y de la grandilocuencia.

Al ocuparnos del texto, encontramos que es una especie de descripción aparentemente referida a una realidad externa al yo poético y que, de hecho, se confunde constantemente con él, tanto que los dos representan un problema. La primera aparición del yo, en el verso 7, ocurre de manera indirecta: “en el espejismo de *mis* uñas”, lo que nos sugiere que el yo está allí sólo gracias a sus uñas, las que son o un espejismo o la superficie sobre la que éste ocurre. Si las uñas son el espejismo, entonces el yo no es más que una ilusión y la realidad, reflejada en él, lo es en segundo grado; si sólo son la superficie sobre la que aparece el espejismo, entonces la realidad es una ilusión producida sobre el cuerpo del yo. La ambigüedad queda sin solución y se extiende a las características que le corresponderían, por un lado, al yo y, por el otro, a la realidad. En cualquier caso, lo real es una imagen deformada, percibida por alguien, de algo lejano. Pero el asunto se complica si retrocedemos al verso 5, donde comienza la oración: “la bomba eléctrica evoluciona su luz en el espejismo de mis uñas”. Esta figura añade un atributo más a la ilusión que el yo toma por realidad, la de ser artificial, puesto que la luz que se refleja para producirla proviene de la bombilla. El problema consistiría, pues, en que las percepciones de la realidad que tiene el yo poético están deformadas, son ficticias y determinadas por la luz de uno de los productos bandera de la industria de principios del siglo XX; pero, también, en que no está nada clara la naturaleza de este yo. Sin embargo, nos es posible decir que está solo, abandonado al influjo de los objetos del café: la música, la luz, las visiones, el vino. En todo el poema, al sujeto le corresponde el mismo rol pasivo, pues *bebe* la música que puede provenir del piano o de la orquesta, *ve* que le pasan delante los sopores de Asia, *siente* que el espíritu de las uvas del Mediodía anda por su sangre —como una alergia—, y *deja* que el alma ebria sea manipulada por la música o conducida hacia la callejuela del



cuadrado colgado a la pared.<sup>4</sup> Todos actos involuntarios, en los que los objetos permanecen lejanos a él, y vienen a conformar, a pedazos, episodios aislados pero yuxtapuestos.

A la esfera de objetos técnicos se opone la esfera del arte, introducida por “los sopores de Asia”, “el espíritu de las uvas del Mediodía” y “el azul de los sueños”, referencias evidentes a los paraísos artificiales de Baudelaire y al modernismo latinoamericano creado por Rubén Darío. Frente a una realidad condicionada por la racionalidad de los fines, estos paraísos artificiales intentan ofrecer una realidad aparte a la cual el yo pueda escapar. Pero, entre ambas esferas, aparece una realidad intermedia: el piano, los alambiques de la orquesta y el cuadrado de la pared son artificios, producidos tanto por la técnica como por la cultura, en tanto que son aparatos para el arte. Las tres esferas se confunden en el café. El yo poético en cuestión está a la vez en todas, y parece no poder hacer nada frente a ellas sino padecerlas y describirlas, verlas suceder sin su concurso, enajenándolo y condicionando todas sus percepciones y su existencia.

Resulta entonces que “En el Café” es más que una experiencia personal de Vidales. Se trata de un individuo sumido en una crisis que involucra una *realidad objetiva* impuesta por lo tecnificado y una *realidad aparte*, que proviene del arte como modo de evasión. ¿Qué dice el poema sobre esto? Comencemos por el espacio, el café. La situación particular a la que nos remite el poema está mejor descrita por Loaiza Cano: “En 1922, los cafés, las librerías y las salas de redacción, antes santuarios de regeneracionistas y centenaristas, dominantes, debieron ceder paulatinamente sus espacios a los jóvenes intelectuales que llegaban a Bogotá en busca de los servicios culturales que allí comenzaban a concentrarse” (1999, 14). Allí no hay un solo objeto natural, tanto el hombre como las cosas son personajes animados, caricaturizados, deformados: el piano gruñón, las uñas especulares, la copita pretenciosa, una orquesta que destila música. Hay un tipo solo, padeciendo una realidad que le impone la bombilla, pero a la vez pretendiendo escaparse de ella, abandonándose a la música, a paraísos artificiales, a la poesía soñada, que termina por desaparecer en una callejuela pintada en un cuadro que cuelga de la pared. Este destino no es una vida plena de satisfacción y autenticidad, sino tortuosa y, si se quiere, doblemente ilusoria,

---

4 La anfibología de la última oración —versos 19 a 29— permite que el verbo *filtrar* sea tomado como intransitivo, de lo que resultaría que *cuando los alambiques dejan de filtrar* sea una condición para que el alma ebria se interne por la callejuela; pero también permite que el alma ebria sea el objeto de la acción de filtrar de los alambiques y que lo que se interne por la callejuela sea el espíritu de las uvas.



pues la calle es parte de una imagen que es, como todas las otras cosas, una ilusión provocada por la luz de la bombilla. Este hombre puede ser un poeta que rumia a Baudelaire y a Rubén Darío, con la pretensión de conseguir *el poema*; también puede ser un poeta vanguardista, que trata de revincular arte y vida; o un simple paisano en horas no laborables. En cualquier caso, lo único que consigue es desvanecerse en el arte.<sup>5</sup>

## Segunda parte: Vallejo, la utopía

### Trilce VII

Rumbé sin novedad por la veteada calle  
que yo me sé. Todo sin novedad,  
de veras. Y fondeé hacia cosas así,  
y fui pasado.

5 Doblé la calle por la que raras  
veces se pasa con bien, salida  
heroica por la herida de aquella  
esquina viva, nada a medias.

10 Son los grandores,  
el grito aquel, la claridad de careo,  
la barreta sumersa en su función de  
¡ya!

---

5 Esta lectura de “En el café” está lejos de comulgar con las tesis de Marie Estripeaut-Bourjac en su artículo “¿Tan nuevos *Los Nuevos*?” (1999). Allí afirma que en la poesía de Vidales, por haber hecho parte del grupo en cuestión, debemos encontrar elementos que la vinculen con la afirmación de Huidobro que cita: “toda la historia del arte no es sino la historia de la evolución del Hombre-espejo hacia el Hombre-Dios” (45), en el sentido de que el sujeto que se alcanza a ver en esta nueva poesía “ya está apto para convertirse en el *pequeño dios* de la nueva creación”. Pero, primero, el hombre nuevo emergente de “En el café” no evoluciona de “Hombre-espejo” hacia “Hombre-Dios”, sino que de su condición especular pasa a ser parte de una de las cosas que en él se refleja, el “cuadrado colgado a la pared”. Segundo, la nueva creación, a pesar de su naturaleza humana, no es producto de su propia voluntad; al contrario, le es impuesta desde varios sectores de una vida del todo artificial: la industria y la cultura europea, cosa que lo despoja de esa aura de creador cuya subjetividad tendría que ser “el principio motor del arte y de la creación” (46). En suma, las características que Estripeaut-Bourjac le atribuye a las vanguardias aparecen en nuestra lectura de “En el café” en negativo, es decir, más bien, cuestionadas.

15 Cuando la calle está ojerosa de puertas,  
y pregonada desde descalzos atriles  
trasmañanar las salvas en los dobles.

Ahora hormigas minuterías  
se adentran dulzoradas, dormitadas, apenas  
dispuestas, y se baldan,  
quemadas pólvoras, altos de a 1921 (Vallejo, 1988, 176).

Parece inevitable que la interpretación de un poema como éste comience por el recuento de aquello que la dificulta. “Trilce VII” no nos da un referente reconocible de manera inmediata, un objeto o una situación descritos como aquellos que encontrábamos en “En el café”; su sintaxis está evidentemente lejos de cumplir con las reglas de la Real Academia de la Lengua, lo que parece forzar el uso y el significado habitual de las palabras hasta hacerlas casi incomprensibles; carece de modelo formal conocido e incluso de una estructura rítmica aprehensible; no nos da muchas regularidades métricas o sintácticas ni nos presenta símbolos que pudieran ponernos sobre la pista. Esta larga lista de carencias nos brinda una primera guía para la interpretación: parece que aquí la constitución interna dificulta y media la referencia a cualquier elemento externo, ya se trate de un símbolo, de una realidad descrita o incluso del significado habitual de un término. Si a algo refieren las palabras e imágenes que aparecen aquí, esta referencia nunca es inmediata, sino profundamente distorsionada. En este sentido se puede decir que la forma misma es aquí metalingüística, pues obliga a hacer una especie de *epojé*, una suspensión momentánea de nuestras creencias y posiciones tomadas acerca del lenguaje y la realidad a la que refiere, y a prestar una atención inusitada al modo en que es utilizado. Esto coincide, aunque sólo parcialmente, con la interpretación que hace Gutiérrez Girardot de la totalidad del poemario:

Empero, no es sólo a esta libertad formal, innegable en *Trilce*, a la que se refiere el poeta. La libertad que ahora experimenta Vallejo, la que le causa el terror y la que pone sobre su frente la fuerza imperativa de la heroicidad es la libertad del hombre que vive en el “mundo al revés”, la del desamparo que inaugura el “paraíso de la tristeza”, para decirlo con Rimbaud. Por esto, las audacias del lenguaje de *Trilce*, más que arbitrariedad vanguardista o el sello de inscripción en la mitología ultraísta-mundo-novista de Larrea, son el esfuerzo de nombrar lo innombrable, de llevar el lenguaje de la comunicación hasta el límite en

el que todo lenguaje, más allá o más acá del balbuceo infantil, pierde su función comunicativa y se convierte en un clamoroso testimonio de la real incomunicación entre los hombres (Gutiérrez Girardot, 2000, 190).

Se puede decir que Ortega apunta en la misma dirección cuando señala que en *Trilce* se opera una crítica radical de la función del nombre, de la “economía sígnica de lo dado”, que sólo culminaría en la creación de un nuevo orden de la comunicación en poemarios posteriores (Ortega, 1988, 606). ¿Por qué aceptamos estas tesis sólo parcialmente? Sobre todo, porque si creyéramos que lo que cada poema expresa es sólo la imposibilidad de comunicación, sin ningún contenido, no podríamos interpretar un poema específico como diciendo *algo*, y tendríamos que leer cada uno de estos textos como un ejemplo de una tesis general: setenta y siete ejemplos intercambiables entre sí, cada uno igualmente vacío. Y esto es tan aburrido como poco convincente. De hecho, creemos que habría que decir lo contrario: si los poemas de *Trilce* no dicen nada es quizá porque dicen siempre demasiado. Abren tantas interpretaciones probables que es imposible decir que sea una la verdadera. Destruyen, pues, la supuesta univocidad del lenguaje comunicativo, pero siguen hablando más allá de ella.

La cuestión, entonces, es saber *de qué* habla “Trilce VII”. El poema, creemos, gira alrededor de una calle como imagen-pivote. A esta imagen se agrega una preocupación visible por la temporalidad, que se presenta ya en un simple análisis de isotopías: “pasado”, “ya”, “cuando”, “trasmañanar”, “ahora”, “minuterías”, “apenas”, “1921”. Imagen y temática contribuyen, junto con unas pocas regularidades fonéticas y sintácticas encontradas,<sup>6</sup> a que percibamos el poema como una unidad; de modo que parece adecuado utilizarlos como líneas de fuerza en su interpretación.

El sustantivo “calle” aparece aquí tres veces (versos 1, 5 y 13) y domina tres estrofas (I, II y IV), poniendo en juego un mecanismo que apoya la hipótesis de la intratextualidad de estos poemas: una palabra insistente, como un *mantra*,

---

6 En el nivel fonético se puede hallar una cierta insistencia de la “a”, que aparece mucho más que cualquier otra letra. En sus diversas combinaciones con la “e”, que también abunda, parece marcar el tono general del poema. La retorcida sintaxis puede brindar al menos un principio constante: la superposición entre el desarrollo lógico de la sintaxis y la división poética de los versos, como si el verso cortara siempre la frase por la mitad. Este principio se hace evidente en el uso sistemático de los encabalgamientos, que se dan en los versos 1-2, 2-3, 5-6, 6-7, 7-8, 11-12, 17-18, y explica el corto número de sílabas del verso cuatro, que constituye una irregularidad desde el punto de vista métrico dentro de la primera estrofa, a modo de un pie quebrado.

parece perder su referente externo y construirlo de nuevo dentro del poema, a través de las relaciones que se le añaden de una repetición a otra y que desplazan a las que habitualmente le están ligadas. Así, en la primera estrofa la calle es un lugar de tránsito y de cambio. “Rumbé” parece implicar siempre un cambio de dirección, como cuando se dice “abatir el rumbo” o “corregir el rumbo”, y esta connotación marina es confirmada por el uso de otra palabra proveniente del mismo campo semántico: “fondear”. Ahora bien, este tránsito es a la vez espacial y temporal, y probablemente más lo primero que lo segundo: la calle ha de ser comprendida como la trasposición física y espacial de un lugar y un movimiento temporales, y rumbar por esa calle que el yo poético se sabe como un hundirse en cosas ya conocidas, sin novedad. Movimiento, además, que no deja intacto al que se mueve, sino que lo transforma profundamente. Dice: “fui pasado”, no “lo visité” ni “lo reviví”. Posiblemente es el pasado personal del yo poético, tanto por el “que yo me sé”, como por el “sin novedad” y porque se trata de una calle “veteada” (*Descubrir la veta de uno*: enterarse uno de sus inclinaciones o designios, dice el diccionario). Parece claro que esta calle es algo así como el lugar del orden: la calle en que se da lo conocido, en que la verdad encuentra reposo (“de veras”, así como “fondear”, que entre sus múltiples sentidos tiene el de “asegurar una embarcación o cuerpo flotante por medio de anclas o pesos”).

Un nuevo campo de determinaciones se le agrega a esta palabra en la segunda estrofa. Esta calle por la que se dobló es la calle peligrosa: la calle “por la que raras veces se pasa con bien”, la que exige el esfuerzo de la heroicidad, cuya esquina es una “herida viva”. Habría que recordar en este punto que en la poética de Vallejo las heridas y las marcas son un tema insistente. “Los heraldos negros”, el primer poema del libro con el mismo nombre, es el ejemplo más claro de esta preocupación, con sus “golpes sangrientos” y sus “zanjas oscuras”, abiertas sobre el yo poético como si fuera un cuerpo físico, convirtiéndose en una presencia permanente del pasado en la conciencia. Más que cicatrices, los golpes son *heridas vivas*, pues nadie puede recuperarse de ellas plenamente. Si lo que queda son estas heridas, si en ese *lugar que se sabe* sólo hay marcas, se puede entender que la calle sea peligrosa, aunque se hunda en lo pasado: lo vivido y lo sufrido se empozan en las heridas y permanecen en ellas, sin poder ser integrados en ninguna teleología del dolor.

En los dos extremos de la estrofa, el “nada a medias” y el “doblé” sugieren un elemento ausente: el uno. Si tenemos en la mente la imagen de un paseante, el “nada a medias” se puede entender como si la calle conformara por sí misma

una totalidad que no le debe nada a aquella que se acaba de dejar atrás al doblar la esquina, o como si, más bien, la calle anterior permaneciera también en esta nueva calle por la que se dobla, y la unidad se mantuviera, aunque ausente e innostrada, sugerida en el horizonte del poema. También se puede leer esta unidad como una cierta forma de orden, apoyándonos en la caracterización de la calle como el lugar de lo conocido, pero se trata de un orden que, al igual que la unidad, está apenas insinuado.

Esta estrofa se liga directamente, por la repetición del doble (“doble”/“dobles”) y de “calle”, a la IV. Lo único más o menos claro es la metáfora de la calle como cara, con una voz incluso: calle parlante y ojerosa. Lo más oscuro son sus pregones: “trasmañanar las salvas en los dobles”. En esta frase los múltiples sentidos de “salva” y “dobles” se hacen presentes, sin que ninguno pueda reclamar, dentro del contexto de la mera frase, la primacía. “Salva” queda dispersa en su entero campo semántico, así como “dobles” (que podría referirse a muertos, al sonido del reloj, a los plazos comerciales o a la duplicación).

La metáfora de la cara nos permite retroceder a la estrofa III, pues allí se habla de una “claridad de careo”: la calle misma sería una cara a la cual enfrentarse, según el sentido jurídico de la palabra “careo”, para reconstruir algún tipo de verdad. Igualmente el “son” (cuyo único sujeto posible sería “cosas así” del verso 3), quizá también la “barreta”, nos indican que los objetos enumerados en la estrofa III son lo que se da en la calle. Llama la atención que aquí se pasa al presente del indicativo. Este tiempo verbal, sin sujeto claramente reconocible, remite a la inmediatez que desconoce las distinciones entre pasado y presente, como la “barreta sumersa en su función de/ ¡ya!”. Quizá también se refiera a esto el “nada a medias”: una entrega plena a la experiencia de estas cosas, percibiéndolas como si fueran un presente absoluto. Pero lo que se nos da en esta inmediatez es algo apenas comprensible: “los grandores”, o “el grito aquel”, que no puede saberse a qué están referidos. Quizá tan sólo distingamos una barreta que golpea una y otra vez, marcando cada instante, cada “ya”.

¿Qué tipo de calle hemos ido rastreando en las primeras cuatro estrofas? ¿Qué temporalidad le es propia? La calle es una acumulación de fragmentos temporales y vitales, de modo que su tiempo no es sucesivo, no se proyecta del pasado al futuro en una línea recta y continua. Es más bien un tiempo cortado, hecho de segmentos e instantes quebrados, sin antes ni después, equipresentes. En ella, el pasado se nos presenta apenas como destellos y visiones instantáneas, sin relación aparente entre ellos. Tampoco hay continuidad en el presente, ese “ahora” que inaugura y gobierna la estrofa V, cuando las hormigas minuterías,

como una sucesión de puntos en la esfera del reloj, se queman: un instante más otro instante más otro. Pareciera que el tiempo, como movimiento, está escondido entre los instantes. Ni hay un desarrollo temporal en el poema: las relaciones entre los párrafos son paratácticas, de modo que no hay una jerarquía gramatical o lógica, y todos se encuentran arrumados en el mismo nivel. Y, ¿de qué tipo de lugar se trata? Esta calle no está disponible como un lugar espacial cualquiera. Se entrega sólo al esfuerzo heroico, y aun entonces de manera lateral y velada, a la vez presente e inmensamente lejana. Se la atraviesa de vez en cuando, pero no puede ser ubicada. Como la unidad de la que hablábamos en la estrofa II, su presencia es apenas la de una insinuación. Algo de esto dicen las últimas palabras del poema, “altos de a 1921”, donde la estructura sintáctica pareciera exigir, para ser completada, un lugar. Se nos da la idea de que debe haber uno, pero no se nos dice cuál. Hay un concepto que quizá responda a esta caracterización espacial y temporal, cuya denominación usual se nos entrega casi diáfana (pero siempre vista del revés) en un verso de otro poema de Vallejo, un poco posterior (1923), de nombre *Trilce*, que retoma el “lugar que yo me sé”.

- Hay un lugar que yo me sé  
en este mundo, nada menos,  
adonde nunca llegaremos.
- 5      Donde aun si el nuestro pie  
llegase a dar por un instante  
será, en verdad, como no estarse.
- Es ese un sitio que se ve  
a cada rato en esta vida,  
andando, andando de uno en fila.
- 10     Más acá de mí mismo y de  
mi par de yemas, lo he entrevisto  
siempre lejos de los destinos.
- Ya podéis iros a pie  
o a puro sentimiento en pelo,  
15     que a él no arriban ni los sellos.
- El horizonte color té  
se muere por colonizarle  
para su gran Cualquieraparte.

20 Mas el lugar que yo me sé  
 en este mundo, nada menos,  
 hombreado va con los reversos.

—Cerrad aquella puerta que  
 está entreabierta en las entrañas  
 de ese espejo. —¿Ésta? —No, su hermana.

25 —No se puede cerrar. No se  
 puede llegar nunca a aquel sitio  
 —do van en rama los pestillos.

Tal es el lugar que yo me sé.

Decía uno de los protagonistas de “El jardín de los senderos que se bifurcan”: “Omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla” (Borges, 1974, 136). La estrofa VI nos da la pista de esta adivinanza: el reverso justo de Cualquieraparte es Ningunaparte, utopía. Ni aquende ni allende, está dentro y fuera de la vida; se insinúa en ciertos pasos cruciales, pues sólo si está fuera de la vida puede ser distinto de ella y sólo si está dentro de la vida puede tener alguna relación con nosotros, se nos puede dar como posibilidad y esperanza; es, como la calle, el lugar en el que se salvarían todos aquellos instantes y aquellas marcas de la vida que, de momento, están obligadas a permanecer apenas como cuerpos extraños; está por fuera de la escisión del tiempo en presente y futuro, pues en ella se darían todas las cosas de una sola vez. En el poema, esta idea es señalada indirectamente, presentada a través de un gesto a la vez expresivo y silencioso. Todo sucede como si dos textos de Benjamin hubieran hallado aquí un cumplimiento.

Sin embargo, por muy orgiásticamente que reanime un pasado vacío, el oyente no comprende palabras, sino el silencio que hay en el presente, pues el hablante, a pesar de su huida espiritual y la vaciedad de sus palabras, es un ser presente, su rostro está al descubierto y el movimiento de sus labios es perfectamente visible para el oyente. Éste tiene a su disposición la verdad de la conversación: recibe las palabras y contempla al hablante al mismo tiempo.



El hablante se encuentra constantemente poseído por el presente. Por eso está condenado a no poder expresar jamás el pasado del que, sin embargo, está hablando. Lo que dice lo comprendió hace ya tiempo la silenciosa pregunta de quien guarda silencio, cuya mirada le pregunta cuándo va a terminar. El hablante debe confiar en el oyente, por lo que la pregunta toma el ultraje con la mano y lo lleva hasta el abismo donde yace el alma del hablante, el campo muerto por el que deambula (Benjamin, 1993, 100 y 102).

En este caso el hablante no sería, claro está, el poeta. El único hablante es aquí el poema mismo, condenado al presente, a hablar cada vez que se abre el libro un lenguaje quizá también vaciado. ¿Hay, sin embargo, un oyente para este lenguaje? Quisiéramos creer que nosotros somos los oyentes, pero siempre falta algo, siempre algo se nos escapa al enfrentarnos a él y dudamos de haber captado nada en absoluto. Precisamente la utopía, el único lugar donde habría por fin seguridad y entera comunicación, el lugar donde pasado y futuro se reunirían, es, como el diálogo ante estos poemas, lo más incierto. Lo es en el presente, donde se da sólo como gesto a completar, y en el futuro, donde aparece apenas como una promesa. Quizá por eso el futuro, en “Trilce VII”, no aparece sino de una manera bien oscura, como aplazamiento: uno de los sentidos de aquel “trasmañanar las salvas en los dobles” bien puede ser aplazar los saludos, la bienvenida de algo que no se sabe qué es, en las cuotas por pagar, sin que se sepa tampoco cuánto se debe. Y es aquí donde se puede observar toda la distancia que separa a Vallejo de las vanguardias.

## Concluyendo

Vistos juntos, Vallejo y Vidales son líneas paralelas atravesadas por el meridiano que los hace contemporáneos, latinoamericanos y poetas, y que los enfrenta a situaciones semejantes pero no idénticas. No se los puede reunir en una generación, ni en una poética, ni en un movimiento artístico que los abrace como figuras representativas; tampoco extraer de sus obras rasgos que las acerquen hasta hacerlas coincidir. Apenas una coma podría permitirnos enunciarlos juntos, pero no como unidad: Vidales, Vallejo. En medio de los dos, acaso, la vanguardia permanece como un grave problema tratado de modos diferentes en cada caso.

“En el café” de Vidales muestra la vanguardia como una utopía irrealizable. Es una puesta en escena cómica de las pretensiones vanguardistas, en la que

aparecen éstas como asunto de un yo poético indefenso, enajenado por la vida artificial de lo industrial y manipulado por la vida, también artificial, de la cultura. El café, escenario en el que debían conjurarse estos males, espacio para la creación de un espíritu crítico, es una vía de escape hacia el mundo del arte, igualmente artificial, y la crisis, más que conjurarse, se hace crónica. Tal vez sea la vanguardia el personaje cómico que fracasa en su propósito de revincular arte y vida, o tal vez sea el intelectual de aquella época caricaturizado en el yo poético que desaparece en la tortuosa tarea de incorporarse al panorama del arte del momento. Como sea, la protagonista de “En el café” es la crisis cultural mirada por un poeta que describe en tono irónico el desarrollo de la situación. A juzgar por el desgraciado destino del yo poético, éste no puede cumplir con la consigna que Luis Tejada había lanzado a su generación: “No se nos están permitidas hoy las actitudes pasivas, no se nos está permitido el silencio cómplice o resignado, porque es el minuto de la profunda revaluación” (cit. Loaiza Cano, 1999, 18). Sin embargo, para Vidales, el hecho de que no haya a la vista una salida digna de la encrucijada cultural de su presente no es motivo para callar o someterse a la tradición. Es necesario decir, aunque no haya una forma ideal alcanzada. La estructura misma del poema, su presentación como juego infantil, es el modo en que hay que enfrentar la crisis o ahondarla. Si Vidales fue vanguardista, lo fue a su manera, y esto lo descalifica como militante de la vanguardia en sentido estricto. Lo colectivo, lo generacional, estuvo ausente, tal vez por la situación de su generación tal como la describe José Mar: “Ella [...] no será lo que podría ser, condenará su capacidad a una estéril actitud de servidumbre, fracasará definitivamente como generación, aunque algunas unidades logren salvarse como individuos” (cit. Loaiza Cano, 1999, 16).

La vanguardia queda en “En el café” como una profunda inquietud, un cuestionamiento encarnado en los contenidos del poema y, sobre todo, en su estructura formal, que puede interpretarse como un juego que se funda de manera original.

El tema de “Trilce VII” no es directamente la vanguardia sino más bien la utopía, pero a través de este concepto podemos comprender más a fondo la actitud de Vallejo frente a la vanguardia. Ésta pretendía eliminar radicalmente la separación entre arte y vida, lo que implica eliminar igualmente la distinción entre arte y política. De hecho, las vanguardias habrían querido que el arte fuera directamente acción política. Esta reunión entre arte y política es ella misma un contenido utópico que la vanguardia pretendía, no sólo presentar sino realizar el sueño de una vida en la que el individuo estuviera liberado del imperio de la racionalidad de los fines y las distinciones a las que obliga: “Destruyo las gаве-

tas del cerebro y las de la organización social; desmoralizar por todas partes y echar la mano del cielo al infierno, del infierno al cielo, restablecer la rueda fecunda de un circo universal en las potencias reales y en la fantasía de cada individuo” (Tzara, 1972, 18). Una utopía tal tiene algunas características en común con la que presenta “Trilce VII”. En ambos casos, sería la integración de todo lo que ahora está disperso, de la vida y lo que de algún modo está separado de ella, una acción con repercusiones vitales que no se encierra en la esfera separada del arte —como podría pensarse que ocurre en el esteticismo. Pero en este punto comienzan las diferencias. Cuando la utopía se presenta de manera indirecta, como lo hace Vallejo, se mantiene inevitablemente una distancia entre arte y política.

El poeta —decía— es un hombre que opera en campos altísimos, sintetizantes. Posee también naturaleza política, pero la posee en grado supremo y no en actitudes de capitulero o de sectario. Las doctrinas políticas del poeta son nubes, soles, lunas, movimientos vagos y ecuménicos, encrucijadas insolubles, causas primeras y últimos fines. Y son los otros, los políticos, quienes han de exponer e interpretar este verbo universal y caótico, pleno de las más encontradas trayectorias, ante las multitudes (cit. Ballón, 1979, XL).

Una poesía como ésta no puede dar una pauta de comportamiento, un método infalible y garantizado para alcanzar la utopía. De hecho, ni siquiera le da un contenido. La misma dificultad para interpretar el poema hace que su contenido no pueda cristalizarse en una única versión, y la utopía se mantiene así necesariamente indeterminada. Hace mirar hacia el futuro, pero no dice qué es lo que se ha de ver allí. “Trilce VII” es, como “En el café”, una crítica a la vanguardia, a esa pretensión suya que terminó para los futuristas en la pesadilla del fascismo. Está a la vez detrás y delante de las vanguardias: no va tan lejos como ellas, pero quizá por eso mismo está más cercana a nosotros.

## Bibliografía

- Ballón Aguirre, Enrique. “Para una definición de la escritura de Vallejo”, en: César Vallejo. *Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979, IX-LXXVII.
- Benjamin, Walter. *La metafísica de la juventud*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1974.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.

- Carranza, Eduardo. "Un grande y poderoso poeta: Luis Vidales en su patria y su tiempo", en: Luis Vidales. *Suenan timbres*. Bogotá: Colcultura, 1976, 217-219.
- Estripeaut-Bourjac, Marie. "¿Tan nuevos *Los Nuevos*?", en: *Estudios de Literatura Colombiana*, 5, 1999, 33-59.
- García Aguilar, Eduardo. "Diatriba contra la poesía colombiana sentada en sus laureles", en: *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, 22 de julio de 2001, 1-4.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *César Vallejo y la muerte de Dios*. Bogotá: Panamericana, 2000.
- Lauer, Mirko. "Máquinas y palabras: la sonrisa internacional hacia 1927", en: Hubert Pöppel (ed.). *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú*. Frankfurt/M.: Vervuert, 1999, 169-181.
- Loaiza Cano, Gilberto. "La vanguardia en Colombia durante los primeros decenios del siglo XX", en: *Estudios de Literatura Colombiana*, 4, 1999, 9-22.
- \_\_\_\_\_. "Los Arquilókidas (1922)", en: *Revista Universidad de Antioquia*, 233, 1993, 72-78.
- Maya, Rafael. "Como un esbelto monolito", en: *A propósito de León de Greiff y su obra*. Bogotá: Norma, 1991, 25-27.
- Medina, Álvaro. "López, De Greiff, Vinyes, Vidales y el vanguardismo en Colombia", en: Hubert Pöppel (ed.). *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú*. Frankfurt/M.: Vervuert, 1999, 117-132.
- Ortega, Julio. "La hermenéutica vallejana y el hablar materno", en: César Vallejo. *Obra poética*. París: Archivos, 1988, 606-620.
- Pöppel, Hubert. "La vanguardia literaria colombiana y sus detractores", en: *Estudios de Literatura Colombiana*, 6, 2000a, 35-50.
- \_\_\_\_\_. *Tradición y modernidad en Colombia: corrientes poéticas en los años veinte*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2000b.
- Romero, Armando. "Ausencia y presencia de las vanguardias en Colombia", en: Hubert Pöppel (ed.). *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú*. Frankfurt/M.: Vervuert, 1999, 109-116.
- Téllez, Hernando. "León de Greiff", en: *A propósito de León de Greiff y su obra*. Bogotá: Norma, 1991, 33-38.

Vidales, Vallejo, Vanguardia

Juan Carlos Henao, Daniel Jerónimo Tobón

Tzara, Tristan. *Siete manifiestos Dada. Algunos dibujos de Picabia.*

Barcelona: Tusquets, 1972.

Vallejo, César. *Escritos en prosa.* Buenos Aires: Losada, 1994.

\_\_\_\_\_. *Obra poética.* Edición crítica coordinada por Américo Ferrari.

París: Archivos, 1988.

Vidales, Luis. *Suenan timbres.* Bogotá: Colcultura, 1976.