

¿Tan nuevos *Los Nuevos*?

Marie Estripeaut-Bourjac*

IUFM Aquitaine

Yo hago mi poesía, que es lo que me compete [...]. Lo demás ya es subalterno y de otros: digamos, la publicidad y la consideración pública

Luis Vidales, *Suenan Timbres*

Esta declaración de Luis Vidales alude a un aspecto de la situación de *Los Nuevos*¹ como generación. En efecto, por múltiples razones, las historias literarias les han negado con persistencia el estatuto de "vanguardia", reservando el calificativo de "vanguardista" a personalidades aisladas. Igualmente, se desconoció y menospreció durante años la importancia de la acción política de dicha generación y algunos de ellos fueron olvidados y hasta sepultados en vida.

Todo ello lleva a preguntarse en qué medida representaron *Los Nuevos* la vanguardia para sus contemporáneos. Será también fructífero situar el grupo colombiano en el contexto general de la aparición de las vanguardias, tanto en América como en Europa. Lo demás... es decir el qué las historias de la literatura los incluyan o no en sus compilaciones sobre el tema sólo concierne a aquéllas y a los que las hacen.

* Posgrado en Literatura y Lingüística del Instituto Caro y Cuervo; doctorado en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Bordeaux; este artículo hace parte de sus investigaciones sobre *Los Nuevos*, marie.estripeaut-bourjac@montaigne.u-bordeaux.fr.

1 Germán Arciniegas (1900-1999), Alberto Lleras Camargo (1906-1990) y su hermano Felipe (1900), Jorge Eliécer Gaitán (1903-1948), León de Greiff (1895-1976), Rafael Maya (1897-1980), Luis Tejada (1898-1924), el "catalizador" del grupo, Ricardo Rendón (1894-1931), Luis Vidales (1900-1990), Jorge Zalamea (1905-1969). A ello hay que añadir la afirmación de Luis Vidales: "en los años veinte, *Los Nuevos* somos dos millones" (Vidales, 1982b).

Historia y estética

Para Armando Solano *Los Nuevos* representaban la vanguardia en Colombia. Así, al describir los funerales de Ricardo Rendón: "En ese acto el pueblo [...] reveló su vinculación solidaria a los intelectuales de vanguardia, en forma que hubo de ser una sorpresa para la mayoría de los espectadores" (1980, 353). Para Juan Gustavo Cobo Borda *Suenan Timbres* "inauguró, en forma radical, la vanguardia poética en Colombia" (en Vidales, 1976, 11).

En Europa, las actividades de Marinetti señalan en 1905 los principios del movimiento futurista, con una encuesta sobre el verso libre en su revista *Poesía*. En 1909, su *Manifeste du Futurisme* se convierte en el acto fundador de la primera expresión vanguardista. Para el mundo hispánico, Gloria Videla de Rivero da como punto de partida el paso por Madrid, entre julio y noviembre de 1918, de Vicente Huidobro. El poeta chileno, que volvía de una estancia de dos años en París, influyó a Guillermo de Torre y Juan Larrea. Es el primer vanguardista latinoamericano para Saúl Yurkievitch, dado que antes de viajar a París en 1916, ya hacía experimentos con ideogramas y versos libres. Si Ángel Rama diferencia dos tipos de vanguardia en lengua española, la una, más centrada en problemas estéticos, la otra, en temas políticos, Gustav Silbermann afirma: "en el mundo hispánico, el término y los movimientos de vanguardia [no han sido] políticos, sino ante todo estéticos (en Weisgerber, 1986, 65).² El único en proponer una innovación esencialmente política habría sido el peruano José Carlos Mariátegui en su revista *Amauta*.

Esa separación entre etapa estética y etapa ideológica no se observa en *Los Nuevos*, quienes ostentaron ambos centros de interés desde el primer número de su revista. ¿Será por esta razón que son *Los Nuevos* los olvidados por las antologías? Álvaro Medina opina que la misma constitución de la generación de *Los Nuevos* hace que no se pueda considerarlos como grupo de vanguardia: "En Colombia el movimiento vanguardista no es propiamente un movimiento, sino la manifestación de unas personalidades aisladas y por lo mismo carece de una fecha de nacimiento precisa" (1975b, 7).

Para este crítico el primer asomo de vanguardia en Colombia se detecta en 1915 en Medellín con la aparición de la revista *Panida*, alrededor de la

2 Las traducciones al español son mías, y de ahora en adelante traduciré directamente en el texto las citas en francés.

cual se constituye “el primer grupo que demostrará alguna beligerancia en la historia de nuestra vanguardia frustrada” (8). Pero los *Panidas* andan menos en busca de la constitución de un grupo de vanguardia que de una forma de autoafirmación y de resistencia a la sociedad *antioqueña* de entonces y conforman más “un grupo de raros” que un verdadero movimiento literario. En cambio, *Voces*, la revista que le sucede a *Panida* en la historia de la vanguardia en Colombia a partir del 20 de agosto de 1917 en Barranquilla, es muy diferente en su concepción y metas. Más aún, Medina la considera como la primera revista que se encarga de divulgar los aportes recientes de la vanguardia en lengua española.³ Se lee *Voces* en varios países de América Latina, afirma Germán Vargas, lo que le confiere un estatuto aparte en la historia literaria. Por primera vez textos de Gide, Reverdy, Max Jacob, Bergson y Apollinaire se traducen al español y se dedica un número especial, preparado por Ramón Vinyes, a los movimientos europeos de vanguardia.

1929 es la fecha que da Medina para marcar el final de los movimientos de vanguardia, pero otros los ven extenderse mucho más allá en el decenio de los treinta, y otros no los ven terminarse sino transformarse. Esos años marcan un hito en que el “carácter experimental” de las vanguardias latinoamericanas va a dejar paso a “preocupaciones político-sociales” (Schwartz, 1991, 30). No separar los dos aspectos les permitió a *Los Nuevos* proseguir, ya entrados los años treinta, y hasta el final de su vida para algunos, experimentos estéticos que nunca separaron de su acción política.

Todos los movimientos de vanguardia se agrupan bajo rasgos comunes hasta tal punto que Miklós Szabolcsi y Jean Weisgerber hablan de un “parecido familiar” que, de manera sorprendente, *Los Nuevos* también poseen, en su lejana y aislada Bogotá. Las primeras vanguardias y las posteriores a la Segunda Guerra Mundial “nacieron y crecieron en un medio esencialmente inestable y dinámico. Después de 1900, guerras, revoluciones, *putsch*, crisis y golpes de estado se suceden” (1986, 609). Otra característica consiste en la gran dispersión de los núcleos, como si se tratara de un fenómeno multinacional, o más bien transnacional: “No falta ninguna gran metrópoli

3 “Contrastando con *Panida*, *Voces* es tremendamente agresiva y polémica [...]. Junto a De Greiff y Luis Carlos López colaboran otros poetas latinoamericanos como la chilena Gabriela Mistral, el peruano Alberto Hidalgo y los mexicanos Carlos Pellicer y Juan José Tablada” (1975b, 11).

e incluso ciudades menos pobladas [...] se hacen coro. [...] la vanguardia se encuentra íntimamente vinculada a la civilización urbana” (609).

Cada metrópoli latinoamericana ostenta una variante de lo que los críticos han dado en llamar los “ismos”. Si la Bogotá con *cola de virreinato* (Vidales) de los años 20 no se puede parangonar en nada con las metrópolis europeas, ya se sabe el papel decisivo que desempeñó la ciudad en la formación de *Los Nuevos* como generación. La búsqueda vanguardista de nuevas representaciones espacio-temporales se encuentra en los “puntos neurálgicos” que definen la estructura de imaginario de *Los Nuevos*: tiempo, espacio y autodefinición o imagen de sí que resulta de la combinación de estas dos percepciones. Harán suya la respuesta de la modernidad, en la medida en que les permitirá superar la problemática nacional y acceder a otras realidades. El arte moderno propone en efecto una forma de espacio liberado que corresponde al esquema de la apertura elaborado por *Los Nuevos*: “está naciendo [...] un arte diametralmente opuesto al que surgió de las entrañas del ámbito renacentista” (Vidales, 1973, 27).

¿A qué se debe entonces que se excluya a Colombia de las historias de la vanguardia latinoamericana? ¿Será el peso de la *Cultura de viñeta*? ¿La división del país en islotes de cultura, incapaces de aunar sus fuerzas? En los recuerdos de Luis Vidales la incomunicación entre regiones y el aislamiento de Bogotá son factores que tuvieron su importancia: “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” (1976, 27).

La vanguardia se articula alrededor de una serie de autoafirmaciones cuyo grado de provocación depende de la evolución de su medio y de la resistencia que opone. Es una de las funciones del Manifiesto en el cual el grupo expone su programa. Sin embargo, las primeras líneas del Editorial del N° 1 de la revista *Los Nuevos* afirman lo contrario. Las observaciones siguientes, escritas por Jorge Zalamea en 1950, presentan aquella primera declaración colectiva como lo opuesto de lo que pretendía ser: “El editorial de este primer número [...] constituía [...] una especie de programa o manifiesto del nuevo grupo y rezaba a la letra: ‘No vamos a lanzar un manifiesto ni a formular un programa. Diremos, simplemente, la razón de nuestra revista’” (1978, 594).

Para Carlos Vidales el hecho de no publicar manifiesto corresponde a una voluntad clara por parte de *Los Nuevos*, quienes prefirieron mantener la cohesión del grupo alrededor de la urgencia política en vez de correr el

riesgo de dividirse alrededor de escuelas y de concepciones estéticas. Incluso sería éste uno de los rasgos distintivos de esta generación, en el concierto de las vanguardias latinoamericanas:

si algo tienen de original, de novedoso, y singular, es que ellos son los únicos que se agrupan en un *movimiento generacional*, que renuncian a crear *escuelas* o *ismos* y que, sabiéndose heterogéneos y dispares, se unifican por aquello que los une y dejan para otras décadas aquellos elementos que los habrían de separar. No crean un nuevo dogma, son un *grupo de combate* (1976, 234).

La autoafirmación poética se verifica en otra parte. Los cuatro primeros poemas de *Suenan Timbres*, el libro escándalo en su época, empiezan todos por "mis versos", ya que se trata de proclamar como poeta y como *nuevo* que esos *versos* pertenecen a un mundo y a una estética diferentes de los vigentes hasta la fecha. No obstante, el Manifiesto es *el* texto vanguardista por antonomasia, la forma de escritura característica de su lenguaje, ya que es un texto programático que concentra y expone las nuevas apuestas. Es el "'género' literario que la vanguardia descubre e impone. [...] Es casi con certeza, una de las contribuciones más importantes y más originales de las vanguardias a la literatura [...]. Igualmente importante es la finalidad destructiva, incendiaria del manifiesto" (Marino, 1986, 825).

Su espacio confiere una nueva eficacia polémica al humor y a la ironía que se dirigen contra los "enemigos", que hay que aniquilar y encerrar en ese pasado definitivamente terminado al cual pertenecen. Tal vez por no publicar escrito designándose como Manifiesto, no tuvieron *Los Nuevos* que excluir a nadie, lo que corresponde a la actitud abierta que caracteriza su postura estética y política.

Es a Vinyes a quien se le debe el primer llamado a la Modernidad estética en Colombia. Todavía incipiente, ya que se habla de *belleza total*, se trata sin embargo de la propuesta de ponerle fin a una tradición estética: "Rompáanse moldes, créense escuelas" (*Voces*, 30 de junio de 1918, N° 27, 60). La antitradición es en efecto la marca de la vanguardia y significa para todos el rechazo violento del pasado: "El pasado, fuente de todos los principios, jerarquías y valores tradicionales es la verdadera pesadilla de las vanguardias. La antitradición es la piedra angular de todos sus manifiestos (Marino, 1986, 633).

Esa negación revestirá la forma simbólica del asesinato del padre, construcción imaginaria que es una variante del encarnizamiento contra la

tradición. La vanguardia es también voluntad de destruir el nexo establecido por el clasicismo entre peso del pasado y belleza, cuestionamiento que llevará a una revisión de los cánones estéticos vigentes.

Al proclamar Marinetti que un automóvil es más bello que la Victoria de Samotracia, rechaza las nociones de inmortalidad y de obra maestra, actitud que volveremos a ver en *Los Nuevos* cuando propondrán una estética de lo instantáneo y de lo efímero. Por su parte, el dadaísmo sentará que hay que situarse “más allá de los reglamentos de lo BELLO y de su control” (Marino 1986, 644). La vanguardia propone obras que rechazan la armonía y la proporción, inspirando los movimientos “anti” de este siglo (antiarte, antiliteratura, etc.). Por eso afirma Adrián Marino: “La historia de la poesía, de Homero hasta nuestros días, bien podría separarse en dos: antes y después de Marinetti” (690). La negación es total y absoluta y se propala a todo el campo de la cultura, cuando no de la civilización, cuestionando valores nacionales, políticos, religiosos y morales. Parece imposible entonces separar lo estético de lo político. Es lo que afirma Meschonnic: “La fusión de la poética con la política ha constituido la vanguardia” (1993, 87), pero observa que el lazo entre revolución poética e izquierda política no se verificó en todas partes.

Para el Vidales de los últimos años de su vida como para el de 1925, una de las misiones esenciales del poeta y del artista moderno consiste en la destrucción de todo lo que impida la creación y el avance del futuro. Se podría hablar de vanguardia permanente si uno de los postulados vanguardistas no sentara precisamente el rechazo de todo lo que es repetición y engendra la atrofia intelectual y creativa. Éste es el desafío que plantea la modernidad a los que la eligieron: “La modernidad es un combate. Que sin cesar vuelve a empezar. Porque es un estado naciente, eternamente naciente, del sujeto, de su historia, de su sentido”, afirma Meschonnic (1993, 9) quien la concibe como “el siempre yo-aquí-ahora” (1982, 27-28). *Los Nuevos* no hubieran podido ser diferentes de lo que fueron, su momento los predeterminaba a ser *nuevos* o a rehuir de su cita con la Historia como les pasó a los miembros del *Centenario*. Así lo afirma Luis Vidales: “El país había entrado en efervescencia. Lo que no había hecho en cuatro siglos lo cumplió en una sola década: de 1920 a 1930” (en Medina, 1975a, 6-7).

Los miembros de la generación anterior calificaron de destructores e iconoclastas a *Los Nuevos*. Decían no entender sus valores ni los móviles de su comportamiento. En el prólogo de *El Regreso de Eva*, la primera

publicación de Jorge Zalamea, hay una comparación entre los del *Centenario* y *Los Nuevos*, hecha por uno de los primeros. Ese autor anónimo anota que la nueva generación nació con un siglo en que “el hogar, con el establecimiento del divorcio, perdía su aspecto de santuario y el honor comenzaba a ser materia comerciable. Lo que los unos consideraban bases incommovibles de la sociedad ha sido considerado por los otros como ñoñez” (Zalamea, 1936, 7). Es un nuevo comportamiento producto del rechazo de sentimientos estereotipados lo que representa Luis Vidales en *En el parque*:

Yo he cogido tus manos [...]
 Pasan lagunas de viento. [...]
 Nos aburrimos (Vidales, 1976, 107).

Cuando *Los Nuevos* la emprenden con las figuras literarias y sus obras, eso se convierte en iconoclasia para con el patrimonio cultural. Luis Tejada escribe a propósito de Marco Fidel Suárez: “estos venerables escritores ni evocan, ni comparan [...] viven íntegramente en un mundo lejano [...]; las ideas que expresan, son ideas que lógicamente pudieran haberse tenido hace 50 años” (1977, 120). El derribamiento de los valores venerados por la literatura circular⁴ ya había comenzado en *Voces*. En “Apología del doctor Rafael Núñez, poeta”, Garcí-Ordóñez de Barbarán subraya lo que llama los “parentescos” entre algunos versos del hombre político colombiano y los del poeta español José de Zorrilla. Así comienza el artículo: “El genio del doctor Rafael Núñez es en Colombia un axioma fundamental, uno de los artículos de nuestra fe patria” (10 de agosto de 1917, N.º 1, 187). Por su parte, Enrique Restrepo la emprende con Miguel Antonio Caro para demostrar la circularidad de una literatura llamada “clásica” y, por ende, modelo para admirar, imitar y reproducir. Puntuali-

4] La *Literatura circular* recubre la *Cultura de viñeta* o *Cultura Señorial*, representadas por José Manuel Marroquín, Tomás Rueda Vargas, Miguel Antonio Caro o el *maestro* Valencia. Cualquiera que sea la denominación, se trata siempre de la literatura de una casta cuyos lectores son los héroes de los acontecimientos puestos en escena y comparten las representaciones de los que la producen, es decir el islote cultural y social constituido por la Sabana de Bogotá. En esta literatura circular se instala entonces una seudointertextualidad, que no es una corriente dinamizadora de imágenes y de nociones que atraviesa lo escrito, sino más bien intercambio codificado de marcas, signos de pertenencia y connivencias que funciona en ámbito cerrado.

za: “don Miguel Antonio Caro no dejó escrita obra definida alguna por la cual pueda juzgársele”, excepto una “traducción mutilada de la Eneida” y “algunos versos originales suyos carentes de relieve” (10 de mayo de 1918, N.º. 22, 201).

En “El alma de las palabras”, Garci-Ordóñez de Barbarán se enfrenta con Suárez y Gómez Restrepo, “nuestros insignes maestros del hablar”: “¿Quién se atreve a pensar en una evolución del idioma, que para ellos es ritual sagrado, estructura inmóvil, que no permite ni cambios, ni alteraciones, ni mudanza?” (20 de abril de 1920, N.º. 59, 245). El autor establece una analogía entre la importancia conferida a la Gramática en Colombia y los rituales sociales que son los *Ademanes* (tema privilegiado de observación de Luis Vidales y uno de los blancos de su humor, cf. “Filosofía de los Ademanes”, 1976, 57): “El que llega a ejecutar diestramente un número de ademanes y se aprende un ritual de frases aplicables a las diversas situaciones de la vida social, queda reputado gran mundano, y se hace digno del calificativo de hombre cultísimo” (20 de abril de 1920, N.º. 59, 246).

León de Greiff representa los valores literarios celebrados por la literatura circular como el mismísimo símbolo del inmovilismo que padece el país:

Abur! Adiós! Mil veces! a los antros
donde bostezan egipcias momias, [...]
antros de apollilladas academias (1975, T. I, 148)

La destrucción de las trabas que inmovilizan la escritura y el imaginario forman parte de la meta confesa de *Suenan Timbres*, “un libro de demolición. Había que destruirlo todo: lo respetable, establecido o comúnmente aceptado, la moral y las buenas costumbres [...]. La rima debía saltar en pedazos” (1976, 20).

Si la destrucción y la provocación constituyen las dos puntas de lanza del combate vanguardista, el humor, “ejercicio sistemático del irrespeto” (Escarpit, 1967, 60) es el arma apropiada para esta empresa de desbaratamiento de los valores aceptados, ya que “Se ejerce contra todo ideal, los sentimientos elevados [y] pensamientos elevados” (Dupriez, 1984, 234). Así, Luis Tejada propone rehabilitar la antropofagia, ya que la carne humana es muy nutritiva y “al ver [...] las orejas pequeñas, vivas y rosadas de esa dama rozagante [...] pensamos cuán agradables serían esas orejas fritas” (1977, 267). En una sociedad católica sometida a la *hegemonía* conservadora, en la que el trabajo se presenta como dignidad del hombre

(en cuanto es explotación aún feudal de los más pobres), el periodista explica que en realidad el Paraíso le debe su nombre al hecho de que ahí no hay necesidad de trabajar (309).

El autor anónimo del prólogo de *El Regreso de Eva* (1927) se pregunta de dónde surgen tales diferencias entre los del *Centenario* y *Los Nuevos* cuando se compara “la sensibilidad moral” de los unos y la “valorización del instinto” de los otros (“Don Jorge Zalamea”, Zalamea, 1936, 7), lo que le permite afirmar: “estos muchachos de las generaciones nuevas, giran en torno del instinto sexual” (13-14). Por cierto, Zalamea llama *El regreso de Eva* “ensayo de una farsa dramática” en la que Eva no ha muerto sino que acaba de descubrirla un sabio alemán “en un pequeño pueblo perdido en el extenso territorio de una de las Repúblicas latinoamericanas, en el cual desempeñaba Eva papel análogo al de las antiguas sacerdotisas de Venus” (36). La han traído a la civilización con el fin de unirla al “hombre perfecto”, universitario americano, para engendrar una raza de seres perfectos. Pero Eva provoca motines, ya que causa un verdadero delirio sexual entre la población masculina, y ello le permite a Zalamea tratar el tema del sexo y del instinto con personajes frustrados, totalmente fragilizados por todo aquello que reprime su sociedad. Pero la provocación va más allá, ya que reconocer el personaje de Eva, es aceptar nuevos elementos sociales en que la mujer, la sexualidad y la religión tejen nexos inesperados. Declara un personaje: “admitir el origen divino de esa mujer sería reconocer una religión, y [...] la aparición de ella en el mundo tendría la importancia [...] de una nueva venida de Jesús Cristo” (126).

Vanguardia y elaboración de un nuevo mito se encuentran en este punto para disponer en el imaginario generacional de *Los Nuevos* el arquetipo del redentor, eje fundamental del advenimiento de una nueva civilización.

Naturaleza y creación

A la par con la destrucción de los valores y tabúes de la “Antigua civilización”, la vanguardia la emprende con lo que ha constituido hasta entonces la referencia de toda estética: la naturaleza.

Los positivistas percibían la naturaleza del Continente americano como entidad brutal y primitiva, lugar y símbolo de la Barbarie, que el hombre debe aprender a vencer. Los miembros de la *Cultura de viñeta*, celebraban sus virtudes; ella representaba el último bastión contra la ciudad y sus masas, la democracia, el cambio. Tejada así apostrofa a esos “seres eglógicos”

para quienes es “de buen gusto odiar un poco la ciudad”: “La naturaleza es hosca, es triste, es trágica. El instinto de la sociabilidad [...] no es sino la necesidad categórica que tiene cada uno de nosotros de huir de ella, de evitar el contacto con esa entidad monstruosa (1977, 113).

Ramón Vinyes ya había empezado la obra de demolición contra la Naturaleza tal como la representaban los miembros de la literatura circular, en la línea de lo que habrá de llamarse años más tarde “telurismo”. La naturaleza americana constituye una de las promesas del mundo moderno y será fuente de identidad continental, literaria y moderna: “¡Este es el Mundo Nuevo! Esta es la visión directa de su naturaleza, libre la retina de los campos y florestas de otros campos, libre la pluma de reminiscencia de lecturas” (*Voces*, 20 de enero de 1920, N.º. 52, 115-116).

Para *Los Nuevos*, la naturaleza, tal como la representaron las generaciones anteriores es sólo pretexto a poses teatrales. Las percepciones que despierta en el observador *nuevo* engendran toda una serie de variaciones alrededor del aspecto pasadista del espectáculo del mundo natural (Tejada, 1977, 46-47). En ruptura total con el imaginario de la generación precedente y con la estética que propone, Tejada afirma que se encuentra la belleza de la naturaleza en nimiedades, a la superficie de las cosas, en lo que aparece en un relámpago para desvanecerse enseguida y que simboliza lo efímero y el instante. En *Las llamas*, subraya el poco talento de la creación como realizadora de grandes espectáculos. Es una manera de ridiculizar la *Cultura de viñeta* que hizo de la naturaleza el refugio de todas las emociones y el lugar simbólico de un bienaventurado “antes”, cuando el mundo parecía cerrado y protegido: “ese panteísmo [...] que se apoderó de una sociedad cansada y decadente, es un cloroformo espiritual que sólo conviene a las almas débiles” (68-69). Se notará la equivalencia establecida entre el “efecto paraguas”⁵ y anestesia —“cloroformo”— (Vidales hablará de amnesia). León de Greiff demuestra cómo se utilizó la naturaleza para

5 El *efecto paraguas* corresponde a una representación del espacio o *espacio paraguas*, construcción imaginaria que permite sentirse protegido, a salvo de las miradas —pero que impide verse—, estático y acurrucado, que caracteriza a las generaciones anteriores a *Los Nuevos*. Se trata primero del espacio de un imaginario político constituido por la oposición entre conservadores y liberales, que conforma dos subculturas que se transmiten cual herencias y que, en los años 20, se viven como sujeción (Pécaut, 1987). El paraguas se convierte en *isla*, si se aplica a la oposición entre ciudades y mundo rural. Bien se ve que la urgencia de civilizar al país se opone a las percepciones espaciales de la generación del *Centenario*. La representación del país en islotes se aplica también a la cultura: la *Cultura señorial* se caracteriza por su aislamiento del resto del país.

la causa de una cultura y de un imaginario *de préstamo*. La contempla con ojos de foráneo: otra cosa no eres sino la dulzarrona hidromiel vertida por azumbres, pretexto a describientes fluencias del mulato ("mulato intelectual", o cuarterón letrado) en un soneto (1975, T. I, 409).

La convergencia simbólica alrededor de la naturaleza es también punto de partida para la afirmación de otro aspecto de la modernidad: la posibilidad por fin dada al hombre de crear un mundo que sea su producto y su criatura y cuyas génesis y leyes sean independientes de las de la creación divina. El ser humano debe dejar de erigir la naturaleza en modelo de toda actividad creadora. Es en este registro inexplorado de creaciones estrictamente humanas donde se concentran la gran promesa de la modernidad, la apertura sobre el mundo contemporáneo y parte del mito vanguardista de principios del siglo. Así, el imaginario con el cual se representa la naturaleza significa la generación a la cual se pertenece. Si, además de negarse a considerarla con veneración y sentimiento, se utiliza la mirada *nueva*, se llega a lo opuesto de lo comúnmente admitido: "¿Cuándo nos dará la naturaleza una catedral gótica?" (Tejada, 1977, 276). Su principal defecto es no ostentar el valor emblemático del mundo contemporáneo, la movilidad (o velocidad o cambio). Su inmovilismo la echa definitivamente a los trastos en desuso del pasado.⁶ Se ridiculiza lo que ha sido hasta ahora motivo de éxtasis poético: la infinita capacidad de creación de la naturaleza.⁷

La oposición entre naturaleza y mundo moderno es motivo de provocación, cuyas armas privilegiadas son la paradoja y el humor, que subrayan la caducidad de una literatura y una sociedad que redujeron la naturaleza a tópico: "Padecía la tarde un leve morado. Un poco más de ternura y su competencia con una tarjeta postal de la generación del centenario hubiera sido gravemente notoria" (Vidales, 1976, 44). Todo ello es el terreno predilecto de *Los Nuevos* para sus enfrentamientos con la *Cultura de viñeta*, pero es también una representación que se encuentra en prácticamente todas las afirmaciones de identidad de las vanguardias, empezando por el

⁶ "Eso de ver un paisaje en un mismo lugar es necesariamente aburrido", Vidales, 1976, 152.
⁷ Cf. Zalamea, *Una Historia extrañamente sentimental* (1925), 1978, 607.

Non serviam (1914) de Vicente Huidobro. Este texto programático e inaugural, articula varios mitemas⁸ del mito vanguardista, como la rebeldía contra la vieja organización del mundo, el rechazo de parámetros estéticos contruidos alrededor de la *mimésis* y la esperanza de crear merced a la técnica lo que nunca antes ha existido. Este mitema proviene de otro según el cual la naturaleza está cansada y este mundo está tocando a su fin. Se trata tanto del final de una era como del comienzo de una nueva etapa en la historia de la humanidad: “Una nueva era comienza” (en Schwartz, 1991, 72-73). El progreso, nueva arma en la lucha para dominar la Naturaleza (“*Non serviam*. No he de ser tu esclavo, madre natura; seré tu amo”, 73),⁹ permitirá al hombre superar sus angustias ante la divinidad.

En los años *nuevos*, el progreso y la ciudad constituyen las dos constelaciones simbólicas que tienen a cargo la destrucción de la naturaleza tal como la representara la *Cultura de viñeta*. Para los de la generación del *Centenario*, el progreso se percibe como transformación mágica del aspecto edénico del país y como causa de nostalgia del pasado. Nostalgias opuestas a los “afectos” *nuevos*, como todo cuanto está orientado hacia el pasado y los recuerdos. Ellos viven el progreso bajo el signo opuesto: el de la apertura, esquema que integra también el de la ciudad. Ésta se convierte en el teatro del enfrentamiento entre dos constelaciones imaginarias en que se plasman las luchas y los intereses de dos mundos y de dos generaciones. Para las generaciones anteriores (por ej. López de Mesa), es el lugar en que el hombre (léase el *Señor feudal*) pierde su autonomía y su libertad de movimiento. Para *Los Nuevos* la ciudad, su escenario por antonomasia de la modernidad, representa la promesa de la desaparición de las divisiones sociales arcaicas. De ahora en adelante, mediatizará la percepción de la naturaleza, representación en la que esta última siempre saldrá perdiendo ya que su “retraso” casi secular respecto del progreso y las nuevas técnicas se hace aún más patente así, demostrando su inadecuación al tiempo:

8 Gilbert Durand define el mitema como “la menor unidad del discurso míticamente significativa” (1979, 310).

9 Hay que anotar que en su segunda etapa creativa, es decir después de *La Violencia*, *Los Nuevos* descubrirán la posibilidad de un nuevo pacto con la naturaleza. La representación de la *patria*, sólo podrá nacer anclada firmemente en el paisaje e identificada con verdor, producción vegetal, abundancia, fecundidad, riqueza, capacidad para engendrar y (pro)crear.

Los árboles

—por ser la primera vez que trabajan en cine—

aparecen

tiesos

cohibidos

amanerados (“Cinematografía nacional”, Vidales, 1976, 67).

La ciudad es también el espacio real en el cual viven esas masas que obligan a considerar los acontecimientos en su conjunto; Tejada la representa como “una sola respiración gigantesca” (1977, 311). En este punto es necesario diferenciar con cuidado la ciudad como representación imaginaria de una generación, promesa y lugar de ruptura con el esquema del aislamiento y el espacio paraguas, y la ciudad, escenario de enfrentamientos sociales y de condiciones de vida infrahumanas. Este último aspecto es parte de las luchas políticas de *Los Nuevos* como *grupo de combate* y será un *Nuevo* en “sentido extenso”, Osorio Lizarazo, el que será el primer novelista de la ciudad y de sus desafíos sociales. La ciudad permitirá el nacimiento del hombre nuevo, el *ciudadano*, que comparte su espacio vital con otros. Se representa entonces como el crisol de la ruptura con el individualismo, acceso a un modo de vida grupal; afirmación y construcción de una identidad *nueva*, moderna, abierta al cambio y al porvenir: “Ciudadano, yo, de las ciudades vivas y encendidas, de las ciudades tentaculares, pobladas de gritos mecánicos y envueltas en ardiente ajetreo” (Tejada, 1977, 330-331). De ahí la importancia del aspecto comunitario de los acontecimientos y vivencias para la generación de *Los Nuevos*, nacida con la aparición de nuevas prácticas sociales: socialización en lugares públicos, *tertulia* permanente y abierta a todos, a diferencia de los miembros de *La Gruta Simbólica*.

La creación representa el meollo de las nuevas apuestas estéticas y formales. Si la capacidad de la naturaleza para renovarse está tocando a su fin, el hombre, merced a sus últimos inventos, está ya apto para convertirse en el *pequeño dios* de la nueva creación. Huidobro es el primero en afirmar en el *Arte poética* (1916): “toda la historia del arte no es sino la historia de la evolución del Hombre-espejo hacia el Hombre-Dios” (en Schwartz, 1991, 81). La capacidad de creación del hombre promete la construcción de mundos nuevos, verdaderas “cosas” del hombre que podrán parangonarse con las “otras” creaciones, las divinas. La obra de arte posee sus propias leyes y su autonomía; es “una nueva realidad cósmica que el artista agrega a la naturaleza (84). En paralelo con esta constelación imaginaria, hay en la

vanguardia la afirmación de la primacía de la voluntad y la convicción de que el hombre puede escoger su destino y liberarse del peso de la historia y de las creencias religiosas.

En Colombia parece que fue Ramón Vinyes el primero en percibir/proclamar el advenimiento de una nueva era centrada en torno a la creación, que será en América nacimiento aún próximo del primero, del cual habrá conservado las fuerzas demultiplicadas por las de la modernidad. Sin que se trate todavía de “purificación” y de “saneamiento” como más tarde con *Los Nuevos*, la guerra desempeña un papel decisivo ya que preparó los espíritus a formas y a percepciones nuevas: “que la lección y la reacción de la guerra nos hayan iluminado” (*Voces*, 10 de julio de 1919, N.º. 46, 96).

La creación une las vanguardias literarias y políticas en América Latina. Para las generaciones del siglo XX, dispuestas a no repetir formas de gobierno que demostraron su inadecuación con las realidades del hemisferio, sigue vigente la consigna de José Martí: “Gobernante, en un pueblo nuevo, quiere decir creador” (1973, 62). Todas las creaciones propias de la modernidad cuestionan la base misma de la estética: la *mimésis*. En Colombia, la primera declaración de Vinyes “No reproduzcamos la vida, sino la vida hecha arte”, aludía a una voluntad de recreación del mundo mediatizada por el arte. Redondeará esta afirmación marcada por la estética simbolista, en el estudio “Pierre Reverdy, poeta y novelista de vanguardia”: “Cuando imitamos nos apartamos del camino del arte” (*Voces*, 30 de julio de 1919, N.º. 48, 305-306). Lo que se instaura es una nueva relación con la naturaleza y el mundo en la que la reivindicación de la subjetividad se convierte en principio motor del arte y de la creación. El rechazo de la *mimésis* o bien se traduce por la negación del mundo racional, o bien por su distorsión sistemática. Una nueva modalidad de ser artista está naciendo, “La subjetividad, llevada a su grado máximo, como principio de construcción de la obra” (Meschonnic, 1993, 292): “El *creacionismo* [...] pretende ofrecernos una belleza completamente independiente del mundo exterior (Huidobro, en Schwartz, 1991, 77).

El humor, que finge la objetividad, es una modalidad del rechazo de la *mimésis*. En el poema “PROGRAMA”, el sujeto del poema se niega a hablar del mundo en la forma tradicional y ahora insufrible de la “descripción”. Evita la autobiografía con formas sintéticas:

Al amanecer
BOTINES

café en leche
y un poco de paisaje (Vidales, 1976, 99).

El humor y la risa permiten efectos de sorpresa permanente: "No hay risa sin sorpresa" (Diem y Ziv, 1987, 85). Vidales, en sus aproximaciones a la naturaleza acecha sin tregua al lector instalándose en una lectura de paisaje en que el cliché y la rutina de la *tarde romántica* están asomándose:

—en esta tarde romántica—

cierro los ojos

y siento que me dejo estrangular de un arco-iris (Vidales, 1976, 99).

La creación tal como la perseguían *Los Nuevos* no tiene cabida en la estética de la generación anterior. Y es lo que está anunciando León de Greiff en 1917:

Monopolistas de "lo bello",

incapaces de interceptar

una emoción desemejante

a la emoción que es del ritual! (1975, T. I, 37-38).

Además de subrayar el pastiche de las formas y las emociones postiches, el humor y la ironía permiten medirse con esas "perversiones" culturales ya que son lo opuesto del género patético, sobre todo cuando es de "importación": "Lo cómico exige [...] una como anestesia momentánea del corazón" (Bergson, 1967, 4). Los títulos atribuidos por Luis Vidales a grupos de poemas como *Cantaletas no más* corresponden a la actitud vanguardista de cuestionar usos y formas del lenguaje para poner en evidencia sus tópicos: "Yo los elegí como una reacción contra los empingorotados nombres de libros de poesía que andan por ahí" (Vidales, 1976, 36).

Esas son las teorías de Marinetti sobre el lenguaje en *El manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912), según las cuales hay que "Destruir el 'Yo' en la literatura" (en Marino, 1986, 646), es decir toda la psicología, a lo que hace eco el Manifiesto del *Ultraísmo* (1921), al condenar el confesionalismo.¹⁰ La integración de otras artes al poema corresponde a la voluntad de crear nuevos espacios artísticos y representa una de las mayores rupturas de la Modernidad con la estética de siglos anteriores. En

¹⁰ La concepción del arte como fenómeno de grupo, tal como la expusiera Vidales en su *Tratado de estética* (1945), corresponde a este rechazo de la autobiografía.

Suenan Timbres, Luis Vidales utiliza mucho el espacio de la página (“PROGRAMA” o “Auto-semblanza”, que integra un dibujito tipográfico). El proyecto de León de Greiff de construir una poesía compuesta como una partitura musical (formas, indicaciones y tempi) responde a las tentativas vanguardistas de ensanchar el espacio del texto poético. Será para él un campo de experimento permanente, tanto más cuanto que la obra musical representa la nueva concepción de la poesía: es en el momento, existe en el instante de su transmisión y en el tiempo de la ejecución. Para León de Greiff se tratará no sólo de dar títulos de composiciones musicales a sus libros (*Música de Cámara y al aire libre, Fantasías de nubes al viento, Libro de las baladas*, etc.), sino también a sus poemas: *canciones, arietas, ritornellos, sonatas*. La composición de cada pieza es la de la estructura musical e integra indicaciones muy precisas de lectura/interpretación como en *Poema equívoco del juglar ebrio: sonata latebrante urdida en antiguo y en nuevo*, que se compone de I) *Preludio – lento*; II) *Andante quasi adagio*, etc., y, al interior de cada parte, otras indicaciones como en el V) *Allegro non tanto*, que indica: “(PIU ALLEGRO)” y “(VIVACE)”. León de Greiff no centró sus experimentos rítmico-formales en la sola música. Su concepción del lenguaje como arquitectura lo llevó a utilizar el espacio de la página, valiéndose de la tipografía:

Luego, para disfrutar del contraste —imagino < (ya en otra de sus crisis dióle —¿recuerdas, Juan Cristóbal?—, dióle por el fagot,

Veinte líneas adelante, se cierran los paréntesis:

—ya ejecutaba (y no quiero sugerir otra cosa) trozos del arcangélico concierto mozartiano) > dábase una inmersión en las ingentes óperas literarias.— (1975, T. I, 277).

Esta construcción reproduce el dibujo de la tela de araña: la trama poética se hace *maraña* o laberinto del cual sólo se sale volviendo sobre lo andado. Siguiendo esta lógica, la poesía política es también anexión de un cuerpo extraño al espacio textual, por lo menos él que se considera como coto privado de lo poético y que ayer como hoy, sigue guardado con mucho celo. La poesía política es integración de otro nivel de realidad, es decir de otro ritmo. Invita a la reflexión sobre la idea de “poesía”, aun opuesta a la de “prosa”, lo que es una manera de imponerle campos temá-

ticos, lexicales y rítmicos específicos que se encargarían de demostrar su distancia con el "lenguaje ordinario". Es el derecho de integrar otros ritmos a la poesía lo que reclamó Luis Vidales a partir del momento en el que —respondiendo a la llamada de su circunstancia—, eligió la poesía política. Eso le mereció el olvido de sus compatriotas durante decenios y la negación llana y sencilla de toda la producción poética que siguió a *Sueñan Timbres*. Es el tema de *No hagas poesía política y te aplaudimos* (1979), cuyo título resume su vida de poeta desde que quiso extender el campo de sus experimentos a la poesía política, o sea los años treinta. Sus *Poemas estadísticos* corresponden a su concepción de la sociedad como totalidad e intentan hacer entrar el mundo de la producción en el espacio poético.

No repetirse es una característica del lenguaje vidaliano, mejor intentar crear una sorpresa permanente, corriendo el riesgo de sembrar el desconcierto entre sus lectores. Así, el poema *Pastelero a tu pastel* (1979) representó la obligación y el derecho del poeta a la exploración y a la busca de formas nuevas, incluso si por ello tiene que dejar de lado una receta ya probada. Él vive esta búsqueda de la novedad como algo que la escritura y la lengua le imponen y persigue el *idioma concreto* para la poesía, es decir un lenguaje "ascético", que sería el producto de la condensación y de la depuración. Para llegar a ello, destruye los moldes gramaticales y sintácticos, las reglas fonéticas (*jitanjáforas*) y las del diccionario con sus forjaduras de palabras (*las nubes de nohacemuchó*, o el *cosmomoto estelar*, o también *Poeta cantalarrosa*).

Esta es la concepción de la poesía de la modernidad, formulada según el imaginario específico de *Los Nuevos* que conciben la lengua a la vez como espacio por conquistar y empresa sin tregua en la que todo es ensayo, *test*, experimento. Así, si *Los Nuevos* —y la crítica en general— le atribuyen esencialmente a Luis Vidales el título de vanguardista,¹¹ su voluntad creativa es también el producto de una representación generacional de la temporalidad, del instante y de la ocasión únicos, según la cual la primera vez no es una "vez" como las demás, "porque la novedad, desde la segunda vez, ya perdió el frescor de la iniciativa" (Jankélévitch, 1980, T. I, 137). La creación permanente es el deseo de los artistas de seguir siendo contemporáneos de su presente. Ello exige una constante reactualización de los centros

11 Para Zalamea (1966), se trata de una calificación que merece tanto más si se observa la poesía que le es posterior: "Toda la obra de los nadaístas, nada vale frente a lo que Luis Vidales hizo hace cuarenta años sin imitar a Breton, sin alharacas ni alcantarillas" (1978, 814).

de interés y de los comparantes en la utilización de la analogía. Hoy como ayer la técnica está retando al poeta: “El ojo del intelectual de los sesenta se vio seducido por la astronave, por el computador, por la TV, así como la conciencia del intelectual de los veinte había sido seducida por el automóvil, por el avión y por el cine mudo” (Alfredo Bosi, en Schwartz, 1991, 58).

Aquí es esencial la analogía, puesto que permite volver a cargar el lenguaje de historicidad y satisfacer la preocupación del poeta de acoplar su discurso con los ritmos de su época: “La tarde tiene una falsa belleza de crédito supervisado. Los baldíos se dejan tabular por su secreto amor con la computadora” (Vidales, 1982a, N.º. 6, 29). Eso afirmaba Marinetti: la sorpresa creada por las imágenes futuristas se debe a la flexibilidad de la analogía que permite los acercamientos más inesperados y anuncia esas nuevas experiencias que caracterizarán la nueva edad de la humanidad. Entre los primeros, el italiano proclamó un verso libre “reordenado”, “movidiza orquestación de imágenes y sonidos” (en Lista, 1987, VI.), único capaz de darles forma a las nuevas experiencias por su sintonía con el presente. En el Manifiesto de los autores dramáticos futuristas, reclama obras nuevas que se adapten a “nuestra vida contemporánea exacerbada por las velocidades terrestres, marinas y aéreas, dominada por el vapor y la electricidad”. La velocidad, oda a la energía y a la máquina, simboliza la nueva estética, para la cual la noción de lo Bello ya pertenece sin remedio al pasado: “Un automóvil de carreras con su baúl adornado con gruesos tubos, cuales serpientes con explosivo aliento, [...] es más bello que la Victoria de Samotracio” (*Manifeste du Futurisme* (1909), en Weisgerber 1986, 136).

La sobrevaloración de lo nuevo

escupir cada día en el Altar del Arte
Marinetti

La búsqueda de la novedad y el rechazo de la repetición constituirán un aspecto de la estructura de imaginario de *Los Nuevos*. Lo nuevo —y todos los símbolos que constelan en torno a ello— es su horizonte. Lo utilizan de una manera que es también “sobrevaloración”.¹² Dicha actitud corresponde a una época y a una estética para las cuales la modernidad, “ser moderno”, se transforman en valores fundamentales. Si se considera que la vanguar-

12 “Sobrevaloración” pertenece al vocabulario filosófico y psicológico e indica un exceso en relación con el sentido de “valorar”: “Atribuir más o menos valor a una persona o cosa” (María Moliner).

dia debe ser permanente y que toda literatura es experimental, se crea así una nueva escala de valores y se instala un encarecimiento constante de la novedad, mediante el cual el último invento destruye los precedentes. Lo que afirman y buscan *Los Nuevos* en su lenguaje, el presente, la enunciación y la sobrevaloración de lo nuevo son su representación de "Este presente [que] es reinventado cada vez que habla un hombre porque es, literalmente, un momento nuevo, no vivido aún" (Benveniste, 1966, T. II, 74). Es otro aspecto de la vanguardia: "el fenómeno cultural de la vanguardia es importante en el siglo XX en razón de sus relaciones con lo nuevo y la historia" (Meschonnic, 1982, 40-41). La vanguardia es voluntad de actualización del sentido, de presentificación perpetua: "El sentido ya no es el significado. Ya no hay significados. Sólo hay significantes, participios presentes del verbo significar" (70).

Con la sobrevaloración de lo nuevo se inaugura una utilización encantatoria de la novedad, en la cual no es parámetro de definición, sino prenda y garantía de espontaneidad e innovación radical: "Lo nuevo es a la vez real y mítico. [...] Se espera algo nuevo como se espera a un héroe" (Meschonnic, 1993, 79). A esta unión entre nuevo y renovación induce Adrián Marino al afirmar: "Lo nuevo es, de por sí, espontáneo, inextinguible, eterno. Eso es lo que justifica la certeza de las vanguardias de poder inaugurar una *nueva era*, una *nueva época* (1986, 704).

Según Marino, la vanguardia se autorrepresenta como nuevos comienzos perpetuos, sin que ninguno sea más significativo que otro. Es posible que cada oleada vanguardista contenga el mitema "nacimiento de una nueva era", pero esta última es plasmada en un lapso mucho más extenso que el de micro renovaciones. Para *Los Nuevos* por lo menos, la aparición de un nuevo hombre será única, pero no podrá darse sino después de etapas preliminares y una vez cumplidos ciertos requisitos. La sobrevaloración operada por esta generación en el campo lexical y semántico de la palabra "nuevo" es emblemática de su época ya que une fe en el progreso y en la renovación, permitidos por la técnica. *Nuevo* es seña de identificación y signo mágico, "ábrete sésamo" de toda una gama de esperanzas, fiador y garantía del entierro definitivo de una época. Dicha sobrevaloración debe relacionarse con el hecho de que en Colombia el acaparamiento del saber le daba legitimidad a la empresa de una casta cuya cultura tejida con tradición importada provenía de un pasado ajeno. Lo nuevo, su antítesis, al rehusar esta impostura, instaura una doble ruptura, puesto que aniquila también la cultura señorial y la literatura circular. En ese contexto cultural

específico de los años veinte, lo nuevo se ha convertido también en símbolo y estandarte de la lucha contra el oscurantismo. "Nadie tiene la certeza de ser moderno. De seguir siéndolo. De sólo saber lo que es. No hacemos sino girar en torno suyo" (Meschonnic, 1993, 103).

Lo nuevo no sólo debe considerarse en su relación con novedad, moda y vanguardia, sino también como solución generacional y construcción imaginaria que condensa los esquemas de la apertura y de la aceleración del tiempo. A propósito de los acontecimientos de Córdoba en 1918, Arciniegas recuerda que en aquel entonces, la juventud se dio cuenta de su importancia y de su poder de acción. Entonces se forjó "el dilema que fijaba la responsabilidad histórica de esas generaciones: renovarse o morir" (1971, 206). La renovación se convirtió así en deber ineludible y misión histórica.

Los Nuevos pasaron de este modo de una experiencia del tiempo fijado¹³ impuesta por su época, a las percepciones de la modernidad, elegidas por ellos. Estas últimas les enseñaron que nada se alcanza ni se construye en la permanencia, que todo es transitorio y efímero. Lo Nuevo exige una huida y un funcionamiento acelerado que subraya el estatuto de formas ya casi en desuso en el momento de su aparición/consumo. Esto forma parte de una estructura de imaginación en que nada se concibe para permanecer; la poesía eterna, tal como la definieran los Parnasianos y Teófilo Gautier en su poema *El Arte*, ha dejado de ser. Sólo vale el acto de escribir con su parte de desconocido; así lo proclama León de Greiff en el preliminar de la *Farsa de los Pingüinos peripatéticos*: "Esta RAPSODIA FANTASISTA, de cuyo origen ya no se sabe; de cuya intrascendencia, nesciencia y nugacidad no me curo" (1975, T. I, 104).

Estas referencias a la música recuerdan lo que representa para León de Greiff el arte piloto, demostrando que si se puede recorrer el espacio en ambos sentidos, el movimiento musical es en cambio irreversible. Es abierto, como la época y como la obra, y ofrece una nueva percepción de la temporalidad en que conciencia del aspecto único del instante ya no significa nostalgia o

13 Una clase que pretende ser la élite intelectual del país, en vista de una temporalidad que no es más que amenazas por todas partes (o retorno inevitable al caos, o revolución y ruptura), escoge transformar su necesidad de permanencia en fijeza. Ello se convierte en el imaginario del tiempo inmutable, estático, el Tiempo Fijado. Pensando protegerse de la angustia y de las perturbaciones del cambio, la generación del *Centenario* prefiere dejar en suspenso las reformas sociales y económicas a la orden del día. De esta forma detenía el curso de la historia y el desarrollo de la nación.

tristeza, sino más bien adecuación y adaptación al momento, es decir presencia. Después de tantos siglos de poesía dedicados a cantar la preminencia del pasado sobre el presente,¹⁴ la música indica una nueva forma de vivir el tiempo.

La reflexión de Meschonnic sobre la modernidad subraya la tendencia a confundir novedad con búsqueda del ritmo de la historia, que hay que reajustar sin cesar y que crea las condiciones del espacio y del tiempo a las que se debe adaptar el sujeto: "Lo nuevo es sólo lo polémico. Es decir la historicidad de los discursos. Que no tiene más remedio que el ser como o el estar en contra de. Es decir ser diferente: llegar a ser el sujeto de su escritura, de su historia" (1982, 601-602).

Lo que cuenta es el acoplamiento al siglo y las múltiples innovaciones que propone. Los símbolos *nuevos* privilegian así una temporalidad cuya medida es el instante y un espacio abierto. León de Greiff representa su generación con imágenes de avidez y de velocidad, dando valores positivos al símbolo de "hordas" mediante el cual los representaban los partidarios de la *Cultura de viñeta*:

¡nosotros no dormimos [...]
sino que inverecondos,
ávidos, irrupimos, y violentos, [...]
¡los corazones rotos, las sienas destrizadas,
y los brazos rompídos de pugnar con los vientos! (1975, T. I, 245-246).

Son los que "no duermen", demostrando que la modernidad es presencia en su tiempo y que no se debe confundir con la vanguardia: "La modernidad es la vida. La facultad de presente" (Meschonnic, 1993, 13). Es sin embargo necesario precisar cuándo empieza la modernidad: cuando se entablan nuevas relaciones con el pasado inmediato y el presente (32) y cuando hay que centrar su vigilancia en el instante y la ocasión: "el instante ocasional es una oportunidad sumamente valiosa que no se puede dejar escapar" (Jankélévitch, 1980, T. I, 122-123). La modernidad es entonces reflexión sobre las apariencias y las exigencias de lo efímero ya que realiza que la persecución del instante se aniquila en su mismo gesto y que a semejanza de Cronos, tiene que nutrirse sin cesar de sus propias producciones

14 Ejemplo de ello es la resonancia en el imaginario colectivo de los versos de Manrique: "Cualquier tiempo pasado/ fue mejor".

consumidas tan pronto como aparecieron. Tiene que ocupar constantemente el espacio, bien sea físico, sonoro o textual.

Como todas las vanguardias, *Los Nuevos* tuvieron una relación conflictiva con su pasado. Su especificidad es tener un siglo XIX que se perpetúa en el XX, el cual se compone a la vez de las generaciones anteriores y de sus contemporáneos. Es decir que el pasado de los demás era también su tiempo. También para ellos la enunciación era algo esencial: un acto de habla, hecho poético o línea de periódico pronunciándose/escribiéndose y “pegándose” a la del “receptor”. Lo importante era que su tiempo “siguiera siendo el tiempo del sujeto” (Meschonnic, 1993, 34) y que la enunciación no se convirtiera en enunciado. Se mide así el papel decisivo de la analogía, que permite a la vez una continua “readaptación” a los cambios del entorno y una percepción de los anacronismos que están instalándose: “cuántas cosas pero cuántas pueden pasar en el micro-grano de un instante” (Vidales, “Noticias de última hora”, 1985, 43-44). La analogía es así una dimensión esencial de la modernidad; está ahí para provocar puesto que suprime las cadenas lógicas (Vidales, “Diálogos espontáneos”, 1982b, 73) en las asociaciones de imágenes: “La mañana garantiza el precio mínimo de la cosecha. Se vale para ello de algunas nubes, un poco de lluvia lenta, recién aparecida, y a buen espacio, en los días, tramos de sol bien administrados sin estudios previos ni siquiera universitarios” (Vidales, N° 3, 1982a, 28-29).

Los Nuevos se diferenciarán así tajantemente de sus predecesores, ya que su propósito no es pasar a la historia ni dejar huellas en la posteridad. Nos señalan de este modo dos vías de reflexión sobre la modernidad, vista por una parte como “la historia como discurso” y por otra como “la aventura histórica del sujeto”, para quien la verdadera lucha “no es hacer lo nuevo, sino lo desconocido” (Meschonnic, 1993, 35).

Lo que se suele reprochar a ciertos grupos de vanguardia respecto de la fractura entre ellos y el ciudadano de a pie¹⁵ no puede aplicarse a lo que *Los Nuevos* entendían con formar parte de una generación. Para esta generación “proteica”, lo nuevo representaba más que una autoafirmación o un experimento estético, era la exigencia del reconocimiento de una identidad

15 El “discurso de la vanguardia, de origen completamente individual [...] al convertirse en mito, ha llegado a ser solidario de un comportamiento de grupo y de violencia de grupo, que lleva a su realización política el aislamiento de una élite contra el ciudadano de a pie y el lenguaje ordinario” (Meschonnic, 1982, 492).

radicada en el presente y en la enunciación. La primera edición de *Suenan timbres* se adhiere de tal manera a su momento histórico que el poeta quiso que la carátula reprodujera los carteles de entonces en las paredes callejeras, lo que provocó una pregunta irónica del editor: “¿Me permite poner el nombre de la editorial atrás?”. La ciudad es otro acelerador del cambio de identidad que se debe, según Marías (1970, 37), a dos factores sociales: alejamiento de la empresa de la tradición y reunión de gentes que proceden de horizontes diversos. Para esos individuos que se hallan en ruptura de pasado y por ende de señas, es urgente constituirse una “nueva tradición” —que se niega a serlo—, que será su identidad. Pero lo nuevo no es una filiación, está hecho de lazos igualitarios: en las primeras afirmaciones de la revista *Los Nuevos*, los redactores se autorrepresentaban como “hijos de nadie, sin raíces en nuestra historia patria” (Llerás, 1925, 135). Constituyen entonces una fratría, construcción imaginaria que encontramos en otros grupos de vanguardia: Ángel Rama discierne en manifiestos y revistas “la conciencia asumida gozosamente de ser *nuevo*, de no deberle nada a los antepasados” (en Schwartz, 1991, 42). La fratría exige en cambio que sus miembros se conozcan unos a otros y cuando Marinetti propone “la imaginación sin hilos” (que bien puede ser una analogía de la radio), expresa la necesidad de sentirse “conectado” con el resto de la tierra (a lo cual corresponde el esquema de la apertura): “La velocidad achicó la tierra [...] los hombres [...] no tienen necesidad de conocer lo que hacían sus ancestros, pero necesitan saber lo que hacen sus contemporáneos” (en Weisgerber, 1986, 83).

La fratría se crea su propia genealogía nacida de “la sublime Electricidad, madre única y divina de la humanidad futura” (82). Determina también algunas características: la rebeldía intelectual, psicológica y estética permite la aparición de una nueva tipología social. Marino demuestra que el creador de vanguardia se autorrepresenta como rebelde, *outlaw*, bohemio, desarraigado, expatriado, emigrado, fugitivo, como en las representaciones de León de Greiff, que son también las de su generación. El arte constituye una identidad *nueva* como respuesta a la oposición entre arte puro y arte comprometido, Zalamea propone “el arte como testimonio”, autoafirmación en la que el artista da doble testimonio “de sí mismo, [y] del mundo que lo circunda” (1978, 792). La lengua también forma parte de la identidad *nueva*; Zalamea la representa como un “vínculo, acaso más fuerte aún” que los lazos de la sangre: “Nada hay [...] a mi entender, que hermane más a los hombres” (750). Y eso tanto más cuanto que más allá

de la comunidad lingüística, hay voluntad de construir un lenguaje específico, generacional, que sea seña de identidad, reconocimiento e intercambio de marcas, es decir de símbolos. La risa y el humor constituyen la forma de esos intercambios, porque son pruebas de percepciones, actitudes y rechazos compartidos. Bien es cierto que lo cómico es una experiencia que se comparte y que la risa es siempre la de un grupo, el cual —sobre todo si es de vanguardia— necesita identificar a sus chivos expiatorios, zaherirlos y mofarse de ellos para existir y autoafirmarse.

En razón de sus circunstancias, lo nuevo será la identidad de *Los Nuevos*. Añaden así un valor colectivo al concepto de identidad. Zalamea analiza lo nuevo como la construcción de una estructura de imaginario generacional, organizada en torno a la renovación, la purificación, el segundo comienzo. No podían *Los Nuevos* llamarse de otra forma ya que se encuentran al origen de un cuádruple comienzo: generacional, contemporáneo de la modernidad, asumiendo el que rehusó el *Centenario*, imaginario con la elaboración de un nuevo mito. Para Zalamea ese comienzo absoluto le tocaba a la generación del *Centenario*, culpable de dejar pasar el tren de la Historia ya que fue la primera en Colombia en haber recibido de sus padres un estado pacificado y un territorio estabilizado alrededor de una nación.

Entonces, *Los Nuevos*, ¿vanguardia o no? Al reincorporarlos en el contexto general de la aparición del fenómeno vanguardista, bien se ve que comparten el imaginario de la renovación y el mito generacional de una nueva era con sus contemporáneos de otras latitudes. Sin embargo, no cabe duda de que al negarle al grupo el estatuto de vanguardia, los historiadores de la literatura evitaron que se viera reducido a una referencia más en la larga serie de los *ismos* iberoamericanos: En esas enumeraciones el arte “está vaciado de lo que hace el arte. Se queda como una modalidad de lo cultural” (Meschonnic, 1993, 72), constituye una variante estilística más y no la conquista/descubrimiento de un presente haciéndose y escribiéndose.

Pero entonces, ¿por qué no son más conocidos? ¿Por ser colombianos? ¿Ser colombiano representaría entonces la antítesis de ser escritor(es) conocido(s) más allá del territorio? A Jacques Gilard le parece que se trata de un cliché cruelmente verdadero: “Quizás haya que referirse entonces a la relativa incapacidad de Colombia para divulgar sus propios valores. Es un tópico demasiado cómodo recordar que, fuera de Isaacs, Rivera y García Márquez, el país no ha sabido *exportar* sus escritores, pero algo tiene de exacto” (1982, 18-19).

Más vale considerar a *Los Nuevos* desde adentro: una generación de artistas e intelectuales para la cual lo importante era construir y afirmar una identidad colectiva, luego nacional, mediante su imaginario, sus creaciones, sus combates políticos. Intentaron profundizar esa incierta relación que hay que volver a definir sin cesar entre lenguaje e historia, individuo y colectividad, aventura solitaria del acto de escribir y repartición de las señas y símbolos de una generación. "La teoría del lenguaje y de la historia es también una poética, la poética de la sociedad. Si ésta se encuentra ausente, no hay teoría de la creatividad, falta la relación que construye el uno con ayuda del otro, al individuo y a la colectividad" (Meschonnic, 1982, 715).

Esta relación hace aflorar sus diferencias que, lejos de dividirlos, ponen en primer plano el lazo que da coherencia a todas esas oposiciones y todas esas individualidades: el imaginario. Es el crisol en que *Los Nuevos* forman los mismos mitos y sus diversos mitemas: la creación bajo todas sus formas, el nacimiento de una nueva era, incluso de una nueva civilización y el advenimiento de un nuevo hombre (cf. Durand, 1979, 169). Todo ello representó el horizonte de espera y el nexo generacional que los siguió uniendo después, en la adversidad, utilizando así la capacidad de "sobrevivencia" del imaginario. El asesinato de Jorge Eliécer Gaitán pone fin a una época y abre un largo y violento interreino de inestabilidad que tal vez no ha encontrado aún solución.

Hasta el desmoronamiento generalizado que representaron los años de *La Violencia*, *Los Nuevos* poseían la convicción de haber contribuido como generación a que el país franqueara una etapa. Su acción en los años anteriores y su apogeo durante la *Revolución en Marcha* les permitió convertir su voluntad de *democratización de la cultura* en realidad política. Pocos meses después del asesinato de Gaitán, Zalamea recuerda: "Fueron, en verdad, unos años de gobierno ejemplar" (1978, 706). La realización de esa obra dio lugar a un segundo nacimiento del país, "gracias al criterio nacional con que [...] se obró entonces" (706-707). La sensación de existir como Nación llevó al reconocimiento por parte de los demás; la Colombia de *Los Nuevos* es también la de la "conquista del más dilatado prestigio internacional que [...] tuviera Colombia desde los días de la Independencia" (706).

Bibliografía

- Arciniegas, Germán. *El estudiante de la mesa redonda*, Buenos Aires: Sudamericana, 1971 (1ª. edición, 1932).
- Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*, 2 T., París: Gallimard, 1966.
- Bergson, Henri. *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, París: P.U.F., 1967.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. "Suenan Timbres", en Vidales, 1976, 11-12.
- De Greiff, León. *Obras Completas*, 2 T., Bogotá: Tercer Mundo, 1975.
- Diem, J. M. y Ziv, A. *Le sens de l'Humour*, Paris: Dunod, 1987.
- Dupriez, Bernard. *Dictionnaire Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984.
- Durand, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris: L'île Verte, Berg International, 1979.
- Escarpit, Robert. *L'Humour*, Paris: P.U.F., Coll. Que sais-je, 4ª. edición, 1967.
- Gilard, Jacques. "Prólogo", en Vinyes, Ramón. *Selección de textos*, 2 T., Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982, 9-101.
- Jankélévitch, Vladimir. *Le je ne sais quoi et le presque rien*, 3 T., Paris: Ed. du Seuil, 1980.
- Lista, Giovanni. "La libération du mot", en Marinetti, F.T. *Les mots en liberté futuristes*, Lausanne: L'âge d'homme, 1987, I-XXIV.
- Lleras, Alberto. "Epístola acerca de una polémica de generaciones", en *Los Nuevos*, N°. 4, 27 de Julio de 1925.
- Marías, Julián. *El método histórico de las generaciones y la estructura social*, en *Obras*, T. VI, Madrid: Revista de Occidente, 1970.
- Marino, Adrian. "Tendances esthétiques" y "Genres et techniques littéraires", en Weisgerber 1986.
- Martí, José. *Nuestra América*, en *La guerre de Cuba et le destin de l'Amérique latine*, Paris: Aubier-Montaigne, 1973, 56-75.
- Medina, Álvaro. "De nuevo Luis Vidales", en *Punto rojo*, N°. 2, Bogotá, febrero-marzo de 1975, 6-12 (1975a).
- _____. "López, de Greiff, Vinyes, Vidales y el vanguardismo en Colombia", en *Punto Rojo*, N°. 4, Bogotá, junio-julio de 1975, 7-20 (1975b).
- Meschonnic, Henri. *Critique du Rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier: Lagrasse, 1982.
- _____. *Modernité Modernité*, Paris: Gallimard, 1993.

- Pécaut, Daniel. *L'Ordre et la violence, évolution socio-politique de la Colombie entre 1930 et 1953*, Paris: Editions de l'École des Hautes Études, 1987.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid: Cátedra, 1991.
- Solano, Armando. *Glosas y ensayos (1923-1945)*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980.
- Szabolcsi, Miklós y Weisgerber, Jean. "Diffusion des avant-garde", en: Weisgerber 1986, 608-616.
- Tejada, Luis. *Gotas de tinta*, Obra a cargo de H. Mejía Arias, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977.
- Vidales, Luis. *Suenan Timbres*, Bogotá: Biblioteca Colombiana de Cultura, 1976, 2ª edición 1976 (1ª edición 1926).
- _____. *Tratado de estética*, Manizales: Biblioteca de Escritores Caldenses, 1945.
- _____. *La circunstancia social en el arte*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1973.
- _____. *La Obrería*, Bogotá: Helika, 1979.
- _____. *Poemas estadísticos*, en *Revista Aleph*, N° 40, Manizales, enero/marzo de 1982, 28-31 (1982a).
- _____. "Diálogos espontáneos", en *Luis Vidales, poeta hoy en Colombia*, Bogotá: Universidad de los Andes, 1982, 66-82.
- _____. *El libro de los fantasmas*, Bogotá: La Oveja Negra, 1985.
- Vidales, Carlos. "La circunstancia social de Suenan Timbres", en: Vidales, 1976, 225-239.
- Videla de Rivero, Gloria. "L'ultraïsme en Espagne et en Amérique latine" en Weisgerber, 1986, 286-306.
- Voces, 1917-1920, Selección de textos*. Selección y prólogo: Germán Vargas, Bogotá: Biblioteca Colombiana de Cultura, 1977.
- Weisgerber, Jean. *Les avant-gardes littéraires au XXème siècle*, Centre d'Etudes des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, 2 T., Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986.
- Zalamea, Jorge. *El regreso de Eva*, [S.l.]: Biblioteca Aldeana de Colombia, Ed. Minerva, 1936 (1ª edición Costa Rica, 1927).
- _____. *Literatura, política y arte*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.