

La vanguardia en Colombia durante los primeros decenios del siglo XX

Gilberto Loaiza Cano*
Universidad del Valle

El término vanguardia todavía genera equívocos, de ahí la necesidad de comenzar por advertir qué idea de vanguardia orienta este ensayo. En la variopinta literatura sobre el tema, la consideración de la vanguardia como un fenómeno que traspasa lo estrictamente estético es quizá la aproximación más afortunada y la más útil para este caso. Su origen expresivo suele tener lugar en alguna de las esferas especializadas de la expresión artística, pero no está exenta, la historia lo atestigua, de mezclas con los universos de la ética y de la política. Cuando la vanguardia no se circunscribe a una propuesta de innovaciones formales en la creación artística y, al contrario, trasciende hacia el cuestionamiento de la institucionalidad del arte, entonces estamos ante lo que algunos teóricos han denominado la vanguardia histórica.¹ La denominación tiene el atractivo de permitir entender el fenómeno como un hecho cultural que incluye las transformaciones en las obras artísticas, las críticas a la moralidad que sostiene a los intelectuales portadores de los valores de una tradición cuestionada, la adhesión a las utopías políticas, la práctica de nuevas costumbres en la vida intelectual. Eso quiere decir que estudiar cualquier hecho artístico implica saltar de la inminencia de los textos y ponerlos en relación con un entorno tan significativo como la producción artística misma. Ese entorno significativo es el que nos interesa incluir en este examen de la vanguardia en Colombia durante los primeros decenios de este siglo.

* Magister en Historia de la Universidad Nacional de Colombia, profesor del Departamento de Historia, Universidad del Valle, Cali, gilberlo@mafalda.univalle.edu.co.

¹ Véase, por ejemplo, Marchán Fiz, 1982.

Pequeño ajuste de cuentas

Aunque no son muchos ni exhaustivos los estudios que evalúen las repercusiones de una presunta vanguardia literaria en Colombia a comienzos del siglo XX, parece obligado compartir el consenso acerca de la precariedad expresiva de lo que pudo ser —y quizá no fue— nuestro movimiento vanguardista. Es cierto que un balance comparativo arrojaría resultados desoladores, puesto que no encontraremos a nadie semejante a un Oliverio Girondo o a un Oswald de Andrade, ni mucho menos hallaremos el vigor de movimientos como el estridentismo, el martinfierrismo o el creacionismo. La debilidad de nuestra vanguardia parece equivalente al aislamiento de nuestros núcleos intelectuales y esto debe tener relación con la incipiente modernización capitalista que vivimos en las primeras décadas de este siglo. No fue la generación de jóvenes intelectuales nacidos con el siglo los llamados, en Colombia, a propagar sistemáticamente una ideología del vanguardismo, sino aquellos intelectuales, generacionalmente más viejos, quienes desde Europa divulgaron las novedades del socialismo, las creaciones literarias provenientes de países distintos a España; me refiero al claro ejemplo que brinda Baldomero Sanín Cano.

Preguntar por ese fenómeno, en nuestro caso, no parece tarea pertinente y puede confundirse con una afanosa búsqueda de validación ante los cánones inscritos por los supuestos paradigmas de los movimientos europeos de vanguardia. Quizá, más que inquirir por una presunta manifestación de vanguardia, valga la pena establecer la existencia y los alcances de un período de antagonismos entre grupos de intelectuales. Esta otra intención nos obligaría a cuestionarnos, además, acerca de la carencia de estudios literarios que vayan más allá del análisis del texto y establezcan la relación de lo escrito o lo representado con el entorno cultural en que surgió el discurso, aun a riesgo de que el texto literario o artístico se convierta en un simple documento que serviría para reconstruir lo colectivo; para indagar acerca del grupo social que iluminó algunos rasgos esenciales del texto; para examinar los antecedentes y las consecuencias de determinadas creaciones en el mundo intelectual, los nexos o rupturas entre las élites y la cultura popular, en fin. Cuántos textos —literarios o no— nos relacionan con el surgimiento de nuevos tipos de intelectuales, con antagonismos generacionales, con luchas por el control de procesos de comunicación, con pugnas por el predominio cultural. No es necesario citar minuciosamente a Lucien Goldmann y los conceptos provenientes de la sociología

de la creación literaria, o a Roland Barthes y su estudio sobre Racine, o al trajinado Mijail Bajtín, especialmente en su clásico estudio sobre Rabelais, para demostrar que salir del marco restringido de lo literario no sólo es posible sino indispensable en la elaboración de una historia de la cultura.

Hasta ahora, el examen de la vanguardia en Colombia es superficial como sucede con muchas otras reconstrucciones de nuestro pasado intelectual; como sucede con muchos estudios necesarios sobre autores, obras, movimientos, tendencias y períodos de la historia literaria del país. Ese atraso en la investigación tiene que ver con una definición de prioridades culturales que debería resolverse en la academia universitaria y, acaso, una de esas prioridades sea la de avanzar en las tareas preliminares, primitivas, que fundamenten el ejercicio responsable de la crítica, como son las compilaciones de obras completas de muchos autores que todavía hoy ignoramos o conocemos de manera fragmentaria.²

En mi opinión, el examen de la vanguardia en Colombia ha incurrido en los siguientes equívocos:³ partir de un acervo documental muy pobre, lo que implicó ignorar otros posibles matices de la expresión vanguardista, en consecuencia, reducir el fenómeno a lo literario y a un tipo de escritura en especial: la poesía. Es decir, se soslayaron otros géneros posibles que, aunque impuros según los cánones de la teoría literaria, podían ofrecer indicios sobre el fenómeno. Por último, se adoptó como momento inaugural a la reunión de la generación de Los Nuevos en la revista del mismo nombre en el año 1925, precisamente cuando el proceso protagonizado por esa generación se acercaba a su agonía y ya conocía, en voz de algunos miembros de ese grupo, el acta de defunción histórica. Por eso citaremos las palabras de José Mar (seudónimo del periodista liberal José Vicente Combariza, 1899-1967) previas a la fundación de la revista *Los Nuevos*, palabras que fueron a la vez constatación y vaticinio sobre las limitaciones de una generación que no logró zafarse de los lazos paternos que la unían a las generaciones precedentes:

2. Apelemos a la autoridad de Mijail Bajtín (1985, 298), quien dijo: "Donde no hay texto, no hay objeto para la investigación y el pensamiento en las ciencias humanas".

3. Los reparos van dirigidos a Rafael Gutiérrez Girardot (1979, 488): "Los Nuevos fueron simplemente un fenómeno de la vida literaria"; a Diógenes Fajardo (1991, 273), para quien el aporte intelectual de Los Nuevos estuvo "reducido a la lírica"; y a Fernando Charry Lara (1988, 19), quien dijo que 1925 fue el año "en que se manifiesta por primera vez, con carácter de agrupación, la actividad de escritores jóvenes".

La nueva generación no está conformada para vivir según el tipo de ninguna de las anteriores y en tal virtud realiza en parte las condiciones de una generación revolucionaria. En la vida de ella existe el fondo de una tragedia. De un lado, hay entre su conformación espiritual y las formas creadas por las generaciones precedentes una incompatibilidad dolorosa, pero de otro lado, carece, o ha carecido hasta ahora, del poder destructivo y constructivo necesario para formar sobre las ruinas de las construcciones antiguas el tipo que necesita fabricar al mismo tiempo como producto de su personalidad, es decir, ha tenido tiempo para principiar.⁴

En este somero ajuste de cuentas es bueno advertir sobre una de las consecuencias de empobrecer el balance del fenómeno vanguardista en Colombia. Desde el punto de vista de una historia de la cultura significaría no encontrar signos de una rebelión intelectual en las ciudades; no establecer el surgimiento de capas medias impugnadoras del tipo de intelectual tradicional decimonónico, sostenedor de conceptos ético-religiosos que influían en la creación artística; desconocer disputas por el predominio en el campo cultural. En definitiva, significaría creer que fue un período de unanimismo moral e intelectual en que, como afirmó ligeramente el sociólogo francés Daniel Pécaut, no hubo “ningún precepto” que amenazara la “función de fundamento del orden social” que desempeñaba la doctrina católica con la ayuda de los representantes laicos de la supuesta verdad eclesial. Es decir, que en pleno ascenso de la burguesía nacional con sus lemas correspondientes de sobriedad y dedicación al trabajo no surgió ninguna voz contraventora de la tácita alianza entre empresario burgués y sacerdote católico.⁵

¿Acaso solamente se escucharon las voces admonitorias del cura, del patrono de la fábrica o los lemas de progreso material de los ingenieros de la Escuela Nacional de Minas, en nuestra precaria transición hacia la modernización capitalista? Rotundamente no, considero que hubo un grupo de intelectuales que preconizó la autonomía en la creación artística; la liberación formal; la reivindicación de la originalidad; la burla a las admoniciones clericales y a los recetarios del éxito burgués; la separación de cánones impuestos; la crítica al legado de la tradición; la enunciación de un

4 José Mar, “La Paradoja de la nueva generación”, *El Espectador*, Bogotá, febrero 11 de 1925.

5 Según Daniel Pécaut (1987, 85), el escenario político-ideológico de la década del veinte seguía petrificado, sin “ningún precepto” que amenazara la “función de fundamento del orden social” que desempeñaba la doctrina católica.

ideal de escritor; el cuestionamiento a la institucionalidad letrada; la lucha por desplazar a las generaciones precedentes del dominio del campo cultural; el acercamiento entre sincero y oportunista a la naciente clase obrera; la meditación sobre la escogencia de nuevas formas de expresión. En fin, que sí hubo un “periodo de luchas culturales”—apelando a la terminología gramsciana— de “enfrentamientos entre concepciones antagónicas del mundo” y que una de esas concepciones fue manifestada por una especie de antiélite intelectual que jugó un papel contradictor, subversivo, desde la condición de un núcleo provanguardista, aunque su vanguardismo —y en últimas eso es lo menos importante— no corresponda plenamente con las categorías basadas en el estudio de algunos movimientos considerados paradigmáticos.

El proceso de nuestra vanguardia

La vanguardia en Colombia se manifestó como una insurgencia en el terreno de la cultura intelectual, fue una puesta en tela de juicio del orden de valores que hasta entonces regía la vida de los intelectuales. Hubo afán de destruir y de proponer, aunque fuese de manera contradictoria, una utopía que abarcaba lo ético, lo estético y lo político. Lo ético, en la medida que se enunció el ideal de un intelectual comprometido con las nuevas fuerzas sociales; lo estético, cuando se propuso romper las ataduras gramaticales y se reivindicó la libertad individual en la creación artística; lo político, porque la sublevación en las letras debía ir acompañada de la formación de núcleos difusores del recién triunfante socialismo en Europa. Esa sublevación, teñida de ingenuidad, cumplió con un proceso colectivo cuyo nacimiento puede ubicarse en la revista *Panida* de Medellín (1915); con esa publicación, por primera vez, se expresa una nueva generación de intelectuales en Colombia que trató de disputarle a la generación precedente —la del Centenario— el predominio en el campo cultural. *Panida* fue el primer acto colectivo de rebeldía juvenil y apareció cuando se imponían en el país los lemas de una sociedad sobria, puritana, concentrada en los propósitos del progreso material y del ascenso burgués; por tanto, hostil para el artista y sus urgencias expresivas. Con la revista no sólo comenzó a difundirse un sentido estético que contrastaba con lo hasta entonces aceptado, sino que además obtuvo carta de ciudadanía un modo de vivir de los intelectuales. Por eso la revista terminó siendo estigmatizada por el clero antioqueño.

El siguiente momento colectivo de difusión de valores literarios e ideológicos proclives a la vanguardia tuvo lugar en Barranquilla, entre 1917 y 1920, con la revista *Voces* y gracias al papel de difusores y mentores que cumplieron el catalán Ramón Vinyes y el ensayista Enrique Restrepo. Vinyes tradujo algunos autores de la vanguardia europea presentados como primicia en el resto de América Latina, como efectivamente lo reconocieron colegas de otras revistas. En *Voces* se habló de Apollinaire, Paul Dermée, Pierre Reverdy, Pierre Albert Birot, Max Jacob; hubo además, contacto con las revistas vanguardistas *Sic* y *Nord-Sud*; también con la *English Review* y con *La Critica* del filósofo italiano Benedetto Croce. Mientras tanto, el desconocido Enrique Restrepo se encargó de establecer el nexo entre la heterodoxia difusora de *Voces* y la extinta revista *Panida* de Medellín e inculcó la importancia de la asimilación del ideario iconoclasta de Federico Nietzsche entre las nuevas generaciones intelectuales colombianas.

En definitiva, la reiteración sobre el falso protagonismo de los integrantes de la revista *Los Nuevos* no solamente hacía perder de vista un proceso histórico cuyo origen se remontaba a los escándalos juveniles de la revista *Panida*. También ha implicado desconocer la vitalidad de grupos de intelectuales que habitaban escenarios distintos a los de la capital del país. La juventud colombiana que afloró en vísperas de la década de 1920 no compartió una índole uniforme. Las diferencias y distancias regionales eran sustanciales. Las vivencias y las novedades en un puerto como Barranquilla, lugar de aparición de la revista *Voces*, no llegaban fácil ni rápidamente a la capital del país. El desenfado nihilista de los panidas de Medellín contrastaba con los timoratos estudiantes reunidos en los claustros bogotanos; y los jóvenes barranquilleros, a su vez, disfrutaban de un aire cosmopolita que no se podía respirar ni en Bogotá ni en tierras antioqueñas.

La crítica vanguardista de Los Arquilókidas

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 empezaban a concentrarse. Entre el 23 de junio y el 19 de julio de ese año, los jóvenes reunidos en el grupo Los Arquilókidas tomaron prestadas las páginas del diario *La Republica* para destruir los valores artísticos consagrados; fue el momento más

explícito y descarnado del enfrentamiento generacional que sólo pudo ser detenido por la censura. Pero fue también el momento que hizo evidente la debilidad de la nueva generación al no contar con medios propios para la divulgación de su mensaje impugnador de las ortodoxias; la censura obligó a los jóvenes arquilókidas a regresar como colaboradores a la gran prensa o, como en el caso singular del cronista Tejada y José Mar, a fundar un periodiquillo, *El Sol*, que murió económicamente aplastado a los escasos tres meses de existencia.

Esa fue la decisiva diferencia entre los nuevos intelectuales y las generaciones que los antecedían. Regeneracionistas y centenaristas eran los poseedores de los medios de producción y control ideológicos; eran los propietarios de librerías, escuelas, cafés, imprentas y periódicos; regían las dogmáticas academias de la lengua y de bellas artes, es decir, tenían garantizado el predominio de sus orientaciones morales y estéticas. Es más, en las primeras décadas de este siglo se definieron los grupos de miembros de esas generaciones que iban a poseer, como sucede hasta hoy, las más influyentes empresas periodísticas. Para hacernos a una idea de toda la red de posiciones que podían tejer regeneracionistas y centenaristas en el espectro cultural colombiano, podríamos fijarnos en el ejemplo que brindan los hermanos Luis Eduardo y Agustín Nieto Caballero, representantes de la generación centenaria. Luis Eduardo y Agustín eran propietarios del café Windsor; codirigían, en el caso de Luis Eduardo, el periódico *El Espectador*; y en el caso de Agustín, dirigía El Gimnasio Moderno, el principal instituto formador de la burguesía liberal colombiana. Ante este cuadro casi omnímodo de las generaciones intelectuales dominantes, la generación nueva aparece con aspecto de intrusa.⁶

De todos modos, Los Arquilókidas lograron condenar en sus comprimidos, casi diarios de agresiva crítica, a varios representantes de la aristocracia letrada del país. Desearon destruir el pasado intelectual con insultos y señalamientos, porque no creían posible “tratar a nuestra barbarie literaria con vocablos cariciosos”.⁷ Hablaron en contra del filisteísmo, desdeñaron el “ajeno sentir”, “la opinión pública” y “las normas estéticas”, hasta el momento en que el joven conservador José Camacho Carreño se atrevió a decir de su maestro, el escritor Tomás Rueda Vargas, lo siguiente: “Las

6 Un testimonio de ese sentimiento lo consigna Ramírez Moreno, 1935, 213-222.

7 “Carta de Los Arquilókidas”, *La República*, Bogotá, julio 4 de 1922. Los más notables miembros del grupo fueron: Luis Tejada, León de Greiff, Silvio Villegas.

gentes le diagnostican talentos ante tres síntomas inequívocos: las gafas, la calvicie y la joroba”.⁸

Antes de desaparecer a causa de la censura, la irreverencia de los jóvenes arquilókidas llegó hasta la Academia Colombiana de la Lengua:

Habiendo emprendido este grupo la grata labor de limpiar el agro intelectual de amorreos, cananeos y filisteos, y sabiendo, por referencias, que ese cuerpo conserva los más célebres fósiles, agradeceríamos a usted nos enviara una lista de tan “ilustres desconocidos”. Tiene esta solicitud el objeto de conocer los nombres de los individuos que componen ese asilo de inválidos mentales, muchos de los cuales serán empalados y estrangulados sin misericordia.⁹

Hubo, pues, crítica a la institucionalidad cultural y a sus representantes. Pero Los Arquilókidas no se estancaron en el antipasatismo ni en el antagonismo generacional, trascendieron hacia la enunciación de un ideal de escritor moderno. Definieron sus atributos en su deseo de autonomía para la creación artística, en la libertad formal, en la reivindicación de la originalidad.

Después de este corto lapso de nítida unidad generacional en torno a la impugnación de los valores intelectuales de las generaciones precedentes, el retorno de muchos de estos jóvenes a los diarios que propiciaron el silencio de la censura fue una penosa derrota que resumió su escasa autonomía. De ahí la vigencia del examen ya citado de José Mar:

Ella —refiriéndose a la generación nueva— 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.

Luis Tejada y la crítica de la cultura

Uno de los individuos que se salvaron de asumir posteriormente una condición servil fue Luis Tejada, entre otras cosas porque tuvo el talento de morir a tiempo, a los veintiséis años (1898-1924). No es exagerado

8 En la “Arquilokia” dedicada a Tomás Rueda Vargas, *La República*, Bogotá, junio 26 de 1922. Esta agresión desató la ira de Agustín Nieto Caballero, quien escribiría una “Carta en defensa de Tomás Rueda Vargas”, *La República*, Bogotá, junio 29 de 1922.

9 En *La República*, junio 26 de 1922.

decir que los atributos y debilidades de su generación se resumieron en él y especialmente en su obra periodística. En un escenario tan efímero como el periodismo fue capaz de dejar obra perdurable y de algún valor literario. Además, dejó expuestos en sus textos las constantes de la pugna intelectual en que él asumió el liderazgo de uno de los grupos en contienda. Sin ser sistemático ni profundo, su mirada la dirigió a la totalidad de la vida; por eso nos dejó una escritura plural en que registró los hechos más anodinos de la vida cotidiana de entonces hasta un pensamiento de liberal radical que acogió con alguna sinceridad las banderas de un socialismo entonces triunfante; intentó tener vínculos orgánicos con la clase obrera desde que, en Medellín, a los veintidós años, se unió a núcleos de trabajadores y fundó la Asociación de Cronistas con el fin de crear algún nexo solidario entre élites y pueblo.

Si su obra fuese de los pocos vestigios que dieran cuenta de un pasado, ella sola serviría para reconstruir buena parte de los conflictos de su tiempo. En su corta vida de escritor y en la brevedad de sus columnas periodísticas, Tejada ejerció la crítica de arte, la crítica a las costumbres prevalecientes, hizo fisiología de la vida urbana, reflexionó sobre la eficacia argumentativa de su escritura, hizo prosa poética y, además, crítica social al denunciar la sobre-explotación de las primeras generaciones obreras. En tan sólo un par de años de vínculo con *El Espectador*, después de vivir y escribir en periódicos de Barranquilla, Medellín, Pereira, Manizales y Bogotá, logró definir públicamente un estilo que lo hizo merecedor del título, en 1922, de Príncipe de los Cronistas de Colombia y se hizo acreedor a una fama "poco envidiable en verdad", según sus propias palabras, de temible polemista.

Su obra es uno de los pocos ejemplos de la crítica de la cultura, parcializada, militante y apasionada. Nunca defendió términos medios en ningún aspecto de la vida: exaltó o destruyó. Recién expulsado de la Escuela Normal de Instructores de Antioquia, en 1916, definió así su derrotero intelectual: "Prefiero más atacar y destruir que medrar a la sombra de un edificio manco y carcomido". En una de sus frecuentes invitaciones al ejercicio sistemático de la crítica pronunciaba palabras como estas: "La crítica literaria y la crítica histórica forman en Colombia un hermoso campo inviolado, una palestra provocativa a la que podrían dirigirse las actividades de las juventudes que llegan".¹⁰

10 Luis Tejada, "La Crítica", *La Nación*, Barranquilla, diciembre 24 de 1918.

Su momento de plenitud crítica la vivió en Medellín, en 1920, adonde regresó después de haber hecho un recorrido de celebridad por la prensa bogotana y barranquillera. Era tanto su prestigio de escritor iconoclasta, que la dirección de *El Espectador* le permitió tener simultáneamente dos columnas y contar con el honor de una advertencia clerical que pedía a los feligreses no leer un periódico que había quedado en manos poco recomendables. Su apasionamiento crítico le exigió escribir durante casi todo ese año dos columnas y así nos legó una escritura plural que abordó desde el registro escueto del hecho más trivial hasta el comentario político más ardiente; desde la poética reflexión sobre los detalles cotidianos hasta el cuestionamiento de un asfixiante orden moral; presentó con entusiasmo a unos jóvenes poetas “futuristas”, defendió la belleza de los versos feos y creó una mezcla de prosa y poesía que quedó bautizada para la posteridad de nuestras letras con el nombre de *Gotas de tinta*. Todo contenía fervor, discusión, burla, réplica. La época, según él, no admitía actitud distinta: “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”.¹¹

Tejada se convirtió, desde su escritura en Medellín de 1920, en la voz disonante e irreverente que se opuso a la moralidad sobria y puritana surgida de la tácita alianza del empresario burgués con el sacerdote católico. Con alguna vehemencia propuso resistir al control de las costumbres según las necesidades del trabajo. Defendió el juego cuando fue prohibido. Cuando los moralistas del ahorro proclamaban “los buenos principios de austeridad y de economía”, escribió un elogio del lujo y del derroche femeninos.¹² También animó a las mujeres para rebelarse con insinuantes descotes, a pesar de las admoniciones clericales: “¡Ah, yo sé que por cada milímetro que esa rígida línea convencional pase de las clavículas hacia abajo, las señoras y las doncellas de esta bíblica villa han de ganarse un regaño severo en el confesionario”.¹³

El valor de su crítica tiene que ver con el régimen de hostilidades predominantes, con la dimensión de la normatividad que él desafiaba. En Medellín, la censura sobre lo artístico fue implacable, obras representadas en Bogotá no podían verse en la capital antioqueña. “En ninguna

11 Luis Tejada, “Asamblea de estudiantes”, *El Espectador*, Bogotá, mayo 26 de 1920.

12 Luis Tejada, “El lujo”, *El Espectador*, Bogotá, agosto 10 de 1920.

13 Luis Tejada, “El descote”, *El Espectador*, Bogotá, febrero 14 de 1921.

parte —evidenció Tejada— hay una inquisición tan celosa”. Y en medio de ese ambiente limitado, defendió y promovió a los jóvenes artistas que intentaban evadir el cerco del conservatismo gramatical y se aventuraban en la experimentación vanguardista. Tejada comenzaba, además, a elevar el tono que lo aproximaba a las proclamas, manifiestos y profesiones de fe de los años siguientes. Conocedor de la poesía de Apollinaire, de la música impresionista de Claude Debussy, de la poesía ideográfica del mexicano Juan José Tablada, quien estuvo en Bogotá en 1918, Tejada presentó con entusiasmo a los jóvenes poetas de Medellín que exhibían sus inclinaciones “futuristas”. Pero, sobre todo, comenzó a exponer las condiciones de una nueva poética, libre de las ataduras retóricas parnasianas, en las que la perfección rítmica del verso sacrificaba las ideas:

¡Dios me guarde de los versos perfectos! Quiero los versos un poco descoyuntados, pero vivos y que vengan formados de palabras no exóticas sino simplemente imprevistas, que envuelvan al mismo tiempo una idea o una imagen... No importa que todo eso no esté sujeto a las estrictas reglas métricas y no importa que el vocablo no sea demasiado elevado, demasiado poético ¡Hay versos tan malos que son tan bellos!¹⁴

Tejada no pudo, en consecuencia, limitarse a ejercer la crítica en un único aspecto de la vida. Fue crítico moral, crítico de arte, crítico político y social. Todo el entorno de la cultura le mereció su enjuiciamiento. Su diversidad crítica no culminó en un pensamiento sistemático, es cierto, pero bastó para insinuar la necesidad de un mundo cultural distinto al de las convenciones estéticas, políticas y éticas heredadas.

La eficacia de su argumentación demoledora radicó en la meditada elección de la figura retórica adecuada. La paradoja había sido hasta entonces herramienta de la crítica y la polémica en algunos célebres contradictores de la convenciones de la cultura. Tiene antecedentes en Gilbert K. Chesterton y en Oscar Wilde, en Colombia sólo se conoce su uso sistemático y consciente en Luis Tejada. La paradoja es “poner las cosas al revés”, como diría en su momento una de las víctimas de su argumentación. “La noche se hizo no sólo para no dormir, sino para gozar de ella”, esa fue una de las muchas afirmaciones paradójales que contrastaban con los lemas que pro-

14 Luis Tejada, “Los versos”, *El Espectador*, Bogotá, octubre 16 de 1920.

ponían la exclusiva dedicación al trabajo. Aquí queda claro que la elección de un tipo de escritura corresponde en buena medida con las pugnas morales de su época. La paradoja tenía validez histórica en ese momento de luchas culturales, de enfrentamientos entre concepciones antagónicas del mundo. Con la elección del recurso de la paradoja, Tejada se individualizó y se comprometió con una escritura de desafío a los órdenes predominantes.

Exaltación del cinismo

¿Pero solamente hallaremos indicios de sublevación de la joven intelectualidad a través del discurso literario? En varios de estos jóvenes provanguardistas hubo muestras de exaltación y de realización de prácticas cínicas. El cinismo fue y ha sido un método —si así puede llamarse— de distanciamiento de las convenciones de la cultura y un recurso predilecto de los artistas de la vanguardia en Europa. En nuestro caso, se acudió a la evocación intelectual de Diógenes el Cínico y, también se adoptaron posturas vivenciales acordes con el cinismo. En 1925, Enrique Restrepo, un escritor inmerecidamente ignorado, cronológicamente miembro de la generación centenarista, publicó un conjunto de ensayos bajo el título *El tonel de Diógenes, manual del cínico perfecto*, donde reivindicó el espíritu de renuncia y de independencia que debía garantizar el libre ejercicio de la crítica contra todo lo que se “considera honorífico, a cuanto convencionalmente se poetiza y se embellece... El cinismo tiende a desvalorizar la falsa moneda que circula como legítima” (Restrepo, 1927, 47).

El cínico renunciaba a cualquier bien que comprometiera su actividad crítica; por eso Luis Tejada dijo que le bastaban “un tonel amplio y vacío y una buena dosis de espíritu de contradicción” para vivir a plenitud como crítico de la cultura. Diógenes en su tonel fue una recurrencia gráfica en la obra del caricaturista Ricardo Rendón.

Alguna relación existe entre las conductas cínicas y las tendencias de una generación intelectual que varias veces fueron resueltas acudiendo a la autoaniquilación. De manera muy simbólica, la revista *Panida* nació en homenaje a Gabriel García Márquez, uno de los hermanos de los líderes socialistas de la década del veinte, quien se había suicidado en Londres en 1914. Su muerte inició un ciclo de autoaniquilamientos que distinguió en buena medida a la generación de Los Nuevos. En 1918, otro expandida escogió ser verdugo de sí mismo: el pintor Teodomiro Isaza. Después, los célebres suicidios de Ricardo Rendón y Carlos Lozano y Lozano. Para

otros, su destino fue la clínica psiquiátrica y los más cuerdos prefirieron dedicarse a los estudios de la salud mental, con el fin de entender ese penoso hecho colectivo de ver desfilar a muchos de sus amigos hacia los manicomios; ese fue el caso del expanida Eduardo Vasco Gutiérrez, transformado después en médico psiquiatra.

El cínico vive en las márgenes; visita los lupanares; sube a la montaña —como lo hacía el cronista Tejada— para contemplar el poblacho y burlarse de esas “intensas gentes dando siempre opiniones”. Ha hecho parte del colorido anecdotario cínico de Los Nuevos dormir en los confesionarios, libar en los cementerios, sumergirse en los prostíbulos, mientras en las salas de redacción se esperaba con angustia la crónica o al caricatura del día. Cuando el distanciamiento con respecto a cualquier poder quedó en entredicho, en el caso extremo de Ricardo Rendón, se recurrió al suicidio.

El cínico lleva consigo todas sus pertenencias. Luis Tejada hizo largos viajes entre Barranquilla y Medellín o entre Medellín y Bogotá llevando por todo equipaje un libro. Así retornó a Bogotá en 1922, cuando según su amigo Luis Vidales “ya venía con todas las enfermedades del mundo”. Rendón viajó de Medellín a Bogotá en 1918 y lo acompañaba solamente su carpeta con una colección de dibujos que expuso en la Sala Samper.

Por supuesto, había muchos conflictos interiores expresados en esas conductas, pero también fueron maneras provocadoras adoptadas para perturbar un unanimismo reinante, un orden habitual de la sociedad; era necesario escandalizar al burgués. “El cinismo pertenece a la dinámica de las luchas de liberación cultural” (Sloterdijk, 1989, vol. II, 237), de ahí que haya sido elemento utilizado, consciente o inconscientemente, por quienes pudieron haber representado nuestra vanguardia en los primeros años de este siglo.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores, 1985.
- Charry Lara, Fernando. “Los Nuevos”, en *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Procultura, Planeta, vol. II, 1988.
- Fajardo, Diógenes. “Los Nuevos”, en *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá: Casa Silva, 1991.

Gutiérrez Girardot, Rafael. "La literatura colombiana en el siglo XX" en *Manual de Historia de Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, vol. III, 1979.

Marchán Fiz, Simón. *La Estética en la cultura moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982.

Pécaut, Daniel. *Orden y violencia, 1930-1954*. Bogotá: Siglo XXI, vol. I, 1987.

Ramírez Moreno, Augusto. *Los Leopardos*. Bogotá: Editorial Santafé de Bogotá, 1935.

Restrepo, Enrique. *El tonel de Diógenes, manual del cínico perfecto*. Bogotá: Ediciones Colombia, 1927.

Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Taurus, 2 vols., 1989.