

La vanguardia literaria colombiana y sus detractores

Hubert Pöppel*
Universidad de Antioquia

En el año 1924 —sobre el trasfondo de la primera recepción superficial de las vanguardias literarias europeas en la revista *Voces* de Barranquilla,¹ de los artículos polémicos de *Los Arquilókidas* en el diario *La República*² y del artículo de Luis Tejada sobre Luis Vidales en el cual lo presenta como futuro poeta vanguardista (Tejada, 1977: 158-159)— Guillermo Valencia escribió en la introducción a los *Cantos de la noche* de Ricardo Nieto: “Ignoro lo que pensarán del libro los futuristas” (Nieto, 1924: v). Para el poeta de Popayán, había dos conceptos diferentes de poesía que coexistían uno al lado del otro sin puntos de contacto. Sin ocuparse de la cuestión acerca de quiénes eran los futuristas en Colombia, se puso de parte de aquéllos que se acercaban a la poesía “con el entusiasmo santo por lo bello” (v). Cinco años después, en el prólogo a su libro de traducciones *Catay*, precisaba la afirmación de 1924 al incluir otras corrientes que entre tanto habían llegado a serle conocidas: “Inútil sugerir que este trabajo no va destinado a cubistas, ultraístas, dadaístas ni futuristas” (Valencia, 1929). La pregunta que surge con la lectura de estos distanciamientos es, ¿contra quién polemiza? En 1929 ya se habían agotado prácticamente los muy cautelosos impulsos hacia una poesía vanguardista que supieron dar algunos integrantes del grupo *Los Nuevos*.³ Muerto Luis Tejada, con Luis Vidales en París —donde además abjuró de su programa poético de *Suenan timbres* de 1926, para acercarse a la literatura política— y con un León de Greiff que no se dejaba

* Dr. phil. de la Universidad de Bamberg, Alemania; profesor e investigador de la Maestría en Literatura Colombiana, Universidad de Antioquia; hupo@embera.udea.edu.co.

¹ Cf. específicamente para la recepción de las vanguardias, Medina, 1999 y Loaiza, 1997; para una visión más amplia de la revista y de su importancia para las letras colombianas de los años veinte, Bacca, 1998.

² Cf. los estudios de Loaiza Cano (1993, 1995, 1999) sobre este grupo de jóvenes autores, integrado por Luis Tejada, León de Greiff, Silvio Villegas y otros.

³ Para la pregunta sobre el vanguardismo de *Los Nuevos*, cf. recientemente Estripeaut-Bourjac (1999, un resumen de su tesis doctoral); datos bibliográficos más extensos sobre la vanguardia en Colombia ofrece Pöppel (1999: 15-25).

clasificar bajo ningún concepto, no quedó realmente en Colombia un blanco para los ataques del conservador de lo bello en la poesía.

Un segundo punto que merece la atención en las citas de Valencia se refiere a la insinuación de una dicotomía clara en el campo poético de la época. Por un lado las vanguardias, por otro la tradición que exalta la belleza. De hecho, la situación era mucho más compleja puesto que en un decenio que se distinguía por una modernización en amplios sectores de la sociedad —si bien tuvo como resultado una modernización parcial—, también la literatura, y específicamente la poesía, participaba en los distintos discursos acerca de la modernización que desembocaban en la conformación de distintos sectores. Algunos de ellos no se tocaron; pero también existían puntos de contacto y estrategias de definiciones a partir del rechazo del otro —tal como lo practica Valencia— que permiten observar la pluralidad y diferenciación de las reacciones existentes frente a lo que se interpretaba como los tiempos nuevos. Esbozaré a continuación brevemente dos escenarios paradigmáticos para este fenómeno.

El nuevecito escritor

En términos generales, no se puede hablar de una modernización amplia de la poesía ni mucho menos de un movimiento propio de la vanguardia en la revista *Los Nuevos*. Las tradiciones desmentidas o por lo menos no puestas de manifiesto estaban demasiado enraizadas como para admitir algo más que meras modificaciones marginales en el conjunto de la poesía colombiana de la época. En 1925, paralela a la publicación de la revista *Los Nuevos*,⁴ apareció en la revista *Patria* una serie de artículos⁵ firmados con el seudónimo *El nuevecito escritor*. En una breve introducción (No. 43, 23 de julio), Luis Eduardo Nieto Caballero presenta al autor como “uno de los más apasionados miembros de la

⁴ Después de la desaparición de la revista *Los Nuevos*, el *Suplemento Literario* de *El Espectador* les cedió a los Lleras, de Greiff, Zalamea y los demás la página cinco de cada entrega de septiembre a octubre de 1925 para que puedan seguir publicando sus ideas. Esas contribuciones, sin embargo, no aportan mucho a la aclaración de la poética del grupo o de su posición frente a la modernización de la literatura; allí donde se refieren a la vanguardia, por ejemplo, lo hacen de manera crítica y despectiva: Julio Gómez de Castro en sus notas sobre “El Superrealismo” escribe respecto del manifiesto de Breton: “aquí Freud con sus teorías confusas muestra la garra. No se quiere criticar, examinar, analizar, en una palabra, distinguir” (9 de octubre de 1925).

⁵ Los siete artículos aparecieron semanalmente entre el 23 de julio de 1925 (No. 43) y el 3 de septiembre de 1925 (No. 49). Al último artículo se le añadió una antología firmada por “Morsamor” (probablemente el mismo *Nuevecito escritor*) con obras de autores del grupo. Al

nueva generación” y caracteriza la invitación al diálogo por parte de *Patria* como signo de la tolerancia de la *Generación del Centenario*. El tono del autor anónimo con el seudónimo *El nuevecito escritor* recuerda en su agresividad algunas frases de *Los Arquilókidas*:⁶

Somos jóvenes, es decir, videntes, y no tenemos lástima por lo que debe morir. Por el contrario, contribuimos con nuestro esfuerzo a que caiga sin dilaciones al hoyo. Nuestras garlanchas están listas para colmar de tierra el espacio sobrante y los pisonos en nuestras manos robustas servirán para dejar duro como la roca el terreno en que los cadáveres comenzarán a podrirse. Ni una cruz pondremos para indicar el sitio (No. 43, 23 de julio de 1925: 7).

La cuestión fundamental acerca de los artículos no se resuelve con la constatación de una cercanía a los antecesores de *Los Nuevos*, pues existen dos posibilidades. O es correcta la afirmación de *Patria* que se le había ofrecido a uno de los escritores jóvenes el espacio para tomar posición, o se trata de una parodia del mismo Nieto Caballero en la cual imitaría el estilo y la actitud de *Los Nuevos* para burlarse de ellos. En el primer caso, todo pareciera indicar que detrás del seudónimo se esconde Luis Vidales, pues en los textos se encuentran dos indicaciones vagas acerca de la cuestión de la autoría de los artículos. Por un lado, se menciona y caracteriza en la serie a todas las personas importantes del círculo, con excepción de Eliseo Arango, José Mar y Luis Vidales. Por otro, se encuentran insertos poemas intitolados como “Vidalitas”, supuestamente como reminiscencia de la forma popular de canción del mismo nombre del Uruguay (artículo del 27 de agosto de 1925). Las radicales diferencias respecto de la poesía conocida en Colombia permiten suponer a Vidales como su autor, porque fuera de él no había nadie en 1925 capaz de componer tales textos.⁷ En este caso, Luis Vidales habría intentado dar a su “generación” un perfil más crítico y combatiente. La segunda opción, la de la parodia por parte de Nieto Caballero,

parecer, *El nuevecito escritor* no fue comentado hasta el momento: Cobo, 1980: 74-75, sólo trata un artículo de Armando Solano en *Patria* (No. 42, 16 de julio de 1925) sobre “La nueva generación”, al cual Alberto Lleras respondió en el número 4 de *Los Nuevos* (27 de julio: 131-135).

⁶ Cf., por ejemplo, la carta del grupo a la Academia Colombiana que trae a colación Loaiza Cano (1999: 16).

⁷ Cf. los ejemplos en la entrega del 27 de agosto, tomados del poema *Pena de muerte*: “Es un bostezo / el de la guillotina / [...] El cordel de la horca es un columpio / [...] Silla eléctrica, silla / como para un dentista / que no arranca muelas / sino cabezas”.

la sostiene Vallejo Mejía (2000: 68-72) en su reciente investigación sobre Luis Vidales. Ella aduce tres argumentos principales. Primero, los artículos reflejan una erudición y un conocimiento del ámbito literario colombiano que Vidales todavía no habría podido adquirir en 1925. Segundo, ella lee algunos de los textos poéticos del *Nuevecito escritor* como parodias de poemas de Vidales, tarea que éste no hubiera emprendido. Y, tercero, se refiere a una entrevista de 1927 con Nieto Caballero en la cual él se atribuye el seudónimo. Sea como fuere el origen de la serie en *Patria*, los artículos constituyen un documento importante sobre las luchas entre los intelectuales colombianos acerca de una modernización y renovación del lenguaje poético de la época. En el primer caso, como pronunciamiento auténtico de un miembro de *Los Nuevos*, en el segundo como una recepción que articula de manera más destacada —por ser paródica y porque proviene del grupo en contra del cual se dirigen los ataques de los jóvenes autores— las intenciones o supuestas intenciones de la revista dirigida por Felipe y Alberto Lleras.

El ensayo sobre “La poesía de Los Nuevos” que echamos de menos como artículo programático en la revista *Los Nuevos*, trae en *Patria* la toma de posición del grupo (o bien la adscripción de esta posición desde afuera) con los siguientes elementos: la referencia a las vanguardias mediante el subtítulo “La poesía ultraísta”, el ajuste de cuentas con la poesía antigua y los principios de la nueva poesía. En su superación del pasado, *El nuevecito escritor* no estableció diferencia alguna entre los poetas modernistas y postmodernistas del momento y sus antecesores:

Guillermo Valencia y Víctor Londoño nos tienen aburridos. Ya no queremos la perfección parnasiana. José Eustasio Rivera nos ahoga en la opulenta vegetación de sus descripciones terribles. Rasch Isla nos es perfectamente odioso. Sólo a un poeta de la generación del Centenario ha podido ocurrirle traernos vejeces inspiradas en el autor de los *Gritos del Combate* y más atrás en el Creador del Infierno.⁸

Contra la poesía que todavía obedece reglas, propone un nuevo programa: La poesía es lo que ha venido a enseñarnos Pérez Domenech en conferencias rotundas. Nada de oropel, de vaguedades, de fastidioso amor, de palabritas llorosas a la beldad esquiva. Hoy todo eso se desencarna para que la verdad

⁸ La última frase se refiere al libro de Rasch Isla *La visión*, en el cual los comentaristas de entonces quisieron reconocer referencias a Núñez de Arce y Dante.

aparezca como Isabel Sánchez Peral, es decir desnuda. De manera breve, sin medida que haga de los versos un enjambre de niñas de primera comunión, sin el sonsonete que corta la respiración, obliga a alzar la voz o languidece con los mismos intervalos, se hacen hoy maravillas. Se sugiere y se grita, se condensa, se arrojan a la cesta las palabras inútiles (No. 47, 20 de agosto de 1925: 6).

El catalán Pérez Domenech había traído de Barranquilla a Bogotá poemas para *Los Nuevos*, entre otros el dedicado a su amigo Ramón Vinyes, *Mayo en el trópico*:

En el trópico,
 Mayo
 es una ingenua ironía
 del calendario.
 Un cuento piadoso de abuela
 para los que suspiran por una primavera. [...]

El paisaje
 desbordado
 vocífera.
 La médula zumba
 como una abeja ebria (*Los Nuevos*, No. 3, 1925: 90).

En comparación con los poemas que Germán Pardo García, José Umaña Bernal y Rafael Maya publicaron en *Los Nuevos*, Pérez Domenech se atreve a ir más lejos en el aspecto formal y en sus posibilidades de expresión. La segunda frase incompleta de la primera estrofa se le convierte casi en una metáfora sorprendente, aun cuando ella no impresione por su audacia. Ésta la consigue en la descripción del paisaje, pero añade, como por temor al propio coraje, el “como” comparativo de la última imagen para facilitar la comprensión.

Pérez Domenech había leído seguramente, fuera en España o en la librería de Ramón Vinyes en Barranquilla, algunas obras de los ultraístas, y divulgó su saber en Bogotá, aunque él no cumplía con todos los requisitos de los manifiestos. En los principios programáticos enunciados en *Patria* existen semejanzas con los cuatro puntos que enuncia Borges en su manifiesto del ultraísmo: reducción de la lírica a la metáfora, supresión de adjetivos inútiles, abolición de accesorios ornamentales y del estilo confesional, síntesis de dos o más imágenes en una.⁹ Sin embargo, tras la difusión —suponiendo que Pérez Domenech conocía este

⁹ Aquí abreviado, cf. el texto completo en Osorio, 1988: 112-116.

texto—, la importancia que le dio el artículo “La poesía de Los Nuevos”, residió claramente en la lucha contra todos los adornos retóricos y la pompa tradicional, mientras que la metáfora, el “elemento primordial” en Borges, no surge en forma explícita.

Si bien *El nuevecito escritor* la utiliza en sus poemas ejemplares, su papel principal, no obstante, queda eclipsada por las alusiones políticas y los giros irónicos. En una estrofa, dice, resume todo un libro del general Jorge Martínez L. sobre ferrocarriles.¹⁰ Su interpretación en *Caducidad y síntesis* se dirige contra la ideología conservadora del progreso, que sólo tiene en la mira la construcción de la infraestructura vial; al mismo tiempo, mediante la mención a Apeles, el pintor de la antigüedad, ataca el helenismo omnipresente en el arte de la “Regeneración”, es decir, del sistema político instaurado por Miguel Antonio Caro y Rafael Núñez con la Constitución de 1886.

Sobre rieles,
la Regeneración
En la sombra,
Martínez.
Y la ira de Dios
asomó el brazo!
Fue Martínez,
el General Jorge Martínez,
el látigo.
Por ese pone ele
al final de la firma
Jorge Martínez L.
En la espalda
de la bestia rugiente
cayó el ramal
de esa ele,
de ese látigo,
y la Regeneración
quedó sin rieles...
Resucitara Apeles
nos pintaría ese cuadro (*Patria*, No. 47, 20 de agosto de 1925: 7).

¹⁰ Se trata, al parecer, del libro *La regeneración de los rieles: la acción administrativa sobre los ferrocarriles del norte de 1884 a 1925*. Bogotá: Patria, 1925.

En esta obra el autor juega con metáforas gastadas (“bestia rugiente” por ferrocarril) y las confronta con nuevas, codificadas en forma doble o triple, (“L.” —o sea “ele”— del nombre del general, “L.” como abreviatura de “látigo”, “L.” como grafema que se quiebra); juega con el lenguaje y, al nombrar a Apeles, juega también con la erudición de los humanistas y los modernistas. Al mencionar este nombre le da un giro al poema, ya que se aleja del plano de las letras y pasa al plano de la imagen (con el doble sentido de “cuadro”: la imagen pintada y la referencia a los *cuadros de costumbres*). Casi todos los elementos de estas pocas líneas podrían ser vistos como humor, ironía, sarcasmo o juguetería: la aliteración de la *r*; la sucesión de “esa”, “ele”, “ese”; la contraposición de “Regeneración” y “Resucitara”. Sin embargo, a este juego subyace una pretensión seria. *El nuevecito escritor* intenta explorar el lenguaje como elemento portador y creador de significado más allá de la mera descripción, la ornamentación de sus contemporáneos y las imágenes y comparaciones hartamente conocidas. En *Tajadas de silencio*, el último de los poemas-ejemplos del artículo, encontramos procedimientos poéticos que vuelven a aparecer en el libro *Suenan timbres* con el cual Luis Vidales se va a inscribir en 1926 en el movimiento de vanguardia.¹¹

Silencio hostil!
 Lo corto
 de un tajo, como un queso,
 y arrojó las tajadas
 a los mudos hambrientos.
 Yo,
 amanecido
 con un deseo violento
 de discurso y charla,
 de ademán tribunicio,
 de cerveza y de bombo,
 yo detesto el silencio (8).

En este poema hay alusiones a un sistema rítmico y una conformación del verso que cita con su combinación de hepta y pentasílabos la tradicional seguidilla. Pero en la utilización de esos elementos prevalece la impresión como si se tratara

¹¹ El hecho de que Vidales publicara apenas en 1926 su libro *Suenan timbres* no desvalida el segundo argumento en favor de la autoría de Nieto Caballero de los artículos, pues muchos de sus poemas ya eran conocidos a través de periódicos y revistas.

de un juego poético que pretendiese recuperar ciertas formas fijas para utilizarlas como parodia. El yo poético adquiere aquí una posición que le permite juntar elementos tradicionales con procedimientos poéticos de nuevos desarrollos en la lírica (la metaforización de la primera parte con su dosis de humor así como cierto empleo de lenguaje coloquial).

Los artículos de *El nuevecito escritor* y algunos de sus poemas ejemplares demuestran —visto desde dentro o desde afuera— que en 1925 existían en Colombia tendencias de renovación de la poesía: por el camino de la recepción de las vanguardias que provenían de afuera o a través del desarrollo de un movimiento autónomo cercano de las vanguardias o mediante la creación de una poesía política liberada de la pompa modernista. Sin embargo, *El nuevecito escritor*, quienquiera que hubiera elegido este seudónimo, representaba o parodiaba la opinión de una minoría incluso dentro del pequeño grupo de *Los Nuevos*. Sus sugerencias obtuvieron apoyo con la aparición al año siguiente del libro de poesías *Suenan timbres* de Luis Vidales. Pero, de manera semejante a *Tergiversaciones* de León de Greiff a comienzos de 1925, también él fue leído, criticado y olvidado, sin hacer escuela. El público y los periódicos se conformaron con las innovaciones cautelosas de un Rafael Maya y un Germán Pardo García, o se volvieron nuevamente a los viejos conceptos, tal como los presentaron Guillermo Valencia, Luis María Mora, Eduardo Castillo, Alfredo Gómez Jaime, Juan Lozano y Lozano, Manuel Briceño, Ricardo Nieto y muchos otros, en sus publicaciones de esta época y en los años siguientes, aunque siempre con un claro distanciamiento frente a los nuevos desarrollos.

Los conservadores de la tradición: Jesús María Ruano

El extremo opuesto de los cautelosos intentos de una escritura de vanguardia ocuparon en el espectro de la poesía colombiana de los años veinte los compiladores de libros para la enseñanza de la literatura en las escuelas y colegios del país. *El nuevecito escritor* anatemizó, por anticuados y sin diferenciar entre ellos, un Guillermo Valencia, un José Eustasio Rivera y un Miguel Rasch Isla; los conservadores de la tradición, por su parte, condenaron lo que ellos interpretaron como moderno:

Triste es decirlo; más triste aún ver y palpar que el arte literario marca hoy un rebajamiento degenerador capaz por sí sólo de aniquilar su noble origen y aristocrática constitución, lo que equivaldría a

destruir la misma esencia del arte, toda su natural razón de ser. [...] Todas las literaturas occidentales abren las hojas de sus libros a las influencias, malsanas en su mayor parte, de los modernistas de fines del siglo XIX y de los pornográficos de lo que va del siglo XX (Ruano, 1924: 189-190).

El jesuita español Jesús María Ruano, quien dio esta descripción de la literatura de la época, compuso en 1918 y 1925 dos libros que correspondieron al pénsum de la educación secundaria, con un volumen sobre preceptiva literaria y otro sobre historia de la literatura colombiana. Si se considera la posición frente a la poesía expresada en la cita y el hecho de que sus libros fueron utilizados en las escuelas colombianas durante décadas, se puede entonces sopesar la influencia que tuvo Ruano —y otros autores que se especializaron en una de las dos materias— sobre generaciones enteras de alumnos y su idea de poesía. Esto es tanto más válido cuanto que él alcanzaba en la educación secundaria a los hijos de la élite.

Con sus *Lecciones de literatura preceptiva*, introdujo Ruano un nuevo método de enseñanza de la literatura en Colombia que denominó “estudio analítico-inductivo”. Con ello se apartaba expresamente de los autores de los libros de enseñanza, válidos hasta entonces:

Los autores de esos libros dan la definición, trazan en seguida las divisiones y subdivisiones de lo definido, asientan luego las reglas, las condiciones y salvedades, las confirman con cortitos ejemplos [...]. Y ¿qué resulta? Un joven alumno, de no vulgares dotes intelectuales por cierto, nos confesaba ingenuamente, que la asignatura se le hacía *pesada e ingrata*. Ya se ve, ¡tántas *arideces* tenía que aprender de memoria! (Ruano, 1956: 7).

Él mismo quería, por el contrario, trazar el camino inverso: al joven se le debía presentar, primero, un texto que debería comprender y analizar intuitivamente, para que de este modo tuviera siempre ante los ojos las bellezas y la armonía. Sólo en un segundo paso, luego de la exploración autónoma de regularidades y conceptos poéticos, vendría el resumen sistemático: “poco trabajo le costará levantar la carga de mandar a la memoria las definiciones, cualidades, reglas y ejemplos de la preceptiva literaria” (7).

El sacerdote jesuita no pretende con el moderno método pedagógico un cambio fundamental en los contenidos de la enseñanza, ni mucho menos. El método sólo servía para alcanzar la meta de manera más rápida y efectiva. No

estaba en la mente de Ruano la idea de que los alumnos pudieran llegar a través de confrontaciones con los textos a otros conceptos de literatura distintos a los existentes. Su objetivo era que los alumnos de las escuelas secundarias, o sea la pequeña élite del país, se acercaran a una ocupación reflexiva con la literatura. Sin embargo, esta ocupación tenía una clara función integradora y estabilizadora del sistema y se movía en un marco filosófico neoescolástico asegurado. El análisis metódico de textos concretos estaba previsto sólo hasta el punto en el que llegaba a resultados ya preformulados (el sistema de la preceptiva literaria). Los elementos inductivos y deductivos que alternan en Ruano impidieron que los alumnos pudieran salir del círculo cerrado, dado que había sometido los textos a una selección restrictiva.¹²

Los capítulos sobre la poesía, “esta principal parte de la literatura” (182), empiezan con una nueva explicación del método, antes de que Ruano cite con el poema “Las constelaciones” de José María Rivas Groot un primer ejemplo. En el análisis que sigue, Ruano extrae de este texto una definición general de poesía. Sólo el poeta inspirado, no “el vulgo”, podría expresar “en forma sensible la belleza ideal que contempló en su mente”. A este acto lo llama “creación, esto es, una manifestación de la belleza oculta en las obras de Dios”,¹³ cuyo propósito es “deleitar con el placer puro de la belleza. Claro que también instruye, haciendo ver la tendencia humana a lo infinito y a la inmortalidad; pero esto no es porque directamente lo pretenda el poeta, sino porque la belleza será siempre esplendor de la verdad”. Poesía es, pues, “la creación de la belleza en la mente, y su manifestación sensible por medio del lenguaje armónico y artístico” (183-185).

De esta forma Ruano se dirige contra la función educativa inmediata de la poesía, tal como estaba institucionalizada en los libros de enseñanza para la escuela primaria. Pero se distancia también de la idea de *l'art pour l'art*. La belleza ideal puede ser creada por el poeta sólo en la medida en que ella exista

¹² Algunos de los poetas colombianos citados son: José María Rivas Groot, José Eustasio Rivera, Max Grillo, Gregorio Gutiérrez González, Joaquín González Camargo, José Joaquín Ortiz; de España u otros países latinoamericanos: Zorrilla, Bécquer, Heredia, fray Luis de León, Amado Nervo, Gertrudis Gómez de Avellaneda y muchos otros.

¹³ En este punto, la concepción de poesía de Ruano constituye el extremo opuesto del sector de la poesía colombiana que abre el paso hacia la modernidad, impulsado por Ramón Vinyes en Barranquilla y Luis Tejada en Bogotá. La “oposición entre Naturaleza y mundo moderno”, como llama Estripeaut-Bourjac (1999) esa tendencia específica colombiana hacia una poética antimimética, no llega, sin embargo, a cuajarse como concepto ampliamente reconocido, recibido y trabajado por los poetas. Una vez más es la figura singular de Luis Vidales quien la asume y quien es tomado por Estripeaut-Bourjac como ejemplo, sin que él pueda representar a sus colegas de *Los Nuevos* que permanecieron en un punto intermedio.

previamente en la creación de Dios. Y a quienes “han tomado la poesía por negocio de puro solaz y pasatiempo, por un juguete bueno para ocupar las horas de ocio” (187), les ponía en frente la profunda utilidad de la poesía: “Es útil y bueno y conveniente para que los pueblos no se tornen bárbaros; es conveniente, bueno y útil para que el hombre, que no es sólo materia, advertido por esa voz alce los ojos a ver algo [...] que le prometa días mejores después de los malos días de la tierra” (187). El concepto de poesía que transmitieron las *Lecciones de literatura preceptiva* a los alumnos, unía dos planos diferentes: la poesía abre puntualmente la mirada a la verdad absoluta y a la belleza absoluta; la contemplación de la verdad y de la belleza conduce, por su parte, a una vida moral y civilizada.

De manera más clara aún que en el libro sobre preceptiva literaria, se expresa esta tendencia en la historia de la literatura colombiana para el uso en las escuelas. En la parte de su *Resumen histórico-crítico de la literatura colombiana* que se ocupa de la nueva poesía, Ruano no deja duda alguna sobre los poetas que son de su aprobación: “Como en España, dos manifestaciones bien marcadas se presentan al estudio de la literatura. La tradicional *clásico-romántica*, remozada por la parnasiana, clara en ideas, escultural, elegante en la forma, y la *modernista*, soñadora y confusa, caprichosamente ideal y rítmica” (Ruano, 1925: 162). En la concreción de esta repartición de sus preferencias era obvio que el jesuita iba a encontrar dificultades, a no ser que ignorara sencillamente a una gran parte de los poetas o sometiera a autores ampliamente reconocidos a una crítica negativa. De ahí que se valiera de una descripción florida y al mismo tiempo sutil de los poetas y sus obras.

José Asunción Silva, pionero de la “escuela de *Verlaine y Mallarmé*” en Colombia, “no rompe a capricho los moldes del arte métrica tradicional; aumenta él, divide y entremezcla las clases de versos conocidos dándoles ritmo nuevo” (172). Elevado y recogido de esa forma en la tradición por la interpretación, Silva resultaba tan poco peligroso como Valencia, que “no podía menos de profesar el arte helénico; pero le impresionan los fulgores y ritmos musicales simbolistas, y adopta, a sabiendas unas veces, inconsciente otras, los modos nuevos de los decadentes. Pero nada de nebulosidades en Valencia, nada de dislocaciones de expresión” (173). Ruano les niega, con estas interpretaciones, a los modernistas la originalidad e intencionalidad, sin darles a los alumnos la oportunidad de someter a examen estas afirmaciones por medio de ejemplos textuales. En un comentario desautoriza además a los seguidores de estos poetas del círculo de Baldomero Sanín Cano:

Fascinados por las innovaciones de Silva y aguijados por los triunfos de Valencia, muchos jóvenes pusieron los ojos ávidos de inspiración en las novedades de Verlaine y Rubén Darío; mas faltos de la savia vital de los genios, tan sólo han logrado producir hojas que se secan apenas brotan, y no frutos de razonadas letras. Sólo aquéllos que no han apartado sus ojos de la previa formación clásica han logrado conquistar duradera fama (176).

Según Ruano, la previa y constante formación clásica garantizaba, pues, el éxito literario. En este sentido, considera “buenos poetas” a Alfredo Gómez Jaime, Ricardo Nieto, Aurelio Martínez Mutis, Ángel María Céspedes, José Eustasio Rivera, Miguel Rasch Isla, entre otros. El único autor a quien, por apartarse de una forma tan radical de sus conceptos, no puede recomendar pese al derroche de interpretación, es Luis Carlos López, quien “no sale, con toda su facilidad, de su manía por escribir versos ramplones y hasta a veces cónicos” (183).

En la lista definitiva de todos aquellos poetas a quienes se abstiene de juzgar porque recién entran en la escena literaria, faltan aquéllos que en 1925, año de la aparición del texto, se agruparon alrededor de la revista *Los Nuevos*: León de Greiff, Rafael Maya, Luis Vidales, Rafael Vásquez, entre otros. Seguramente le eran conocidos, pues algunos de ellos ya habían publicado en periódicos y revistas.¹⁴ El que no se los mencione significa, por tanto, que ellos simbolizaban a sus ojos una nueva ruptura con la tradición, vista en una forma tan negativa que la exclusión representó el único medio de la confrontación con ellos. De esta forma queda sin aclarar en qué consistía dicha ruptura, si en factores literarios internos o en factores político-sociales. En todo caso, Ruano quería proteger a la juventud del país de un encuentro con las nuevas tendencias. El panorama general sobre el futuro de la poesía colombiana está marcado, por ende, por un tono pesimista: “Temible es, eso sí, que de seguirse escribiendo y leyendo algunos engendros literarios y malas traducciones extranjeras que se publican estos días en periódicos y revistas, se empañe no poco el cielo espléndido de las letras colombianas” (184).¹⁵

¹⁴ Por lo demás, había encomiado también *La Vorágine*, la novela de Rivera aparecida en 1924, o la novela *Aves viajeras* de Gómez Jaime de 1923; estaba, pues, familiarizado con las tendencias actuales.

¹⁵ El segundo libro de enseñanza de la historia de la literatura colombiana publicado en 1925 (Matos-Hurtado. *Compendio de la historia de la literatura colombiana*), termina alrededor del fin del siglo con autores como Julio Flórez, José María Rivas Groot, Enrique Álvarez Henao o Diego Uribe (todos ellos murieron entre 1914 y 1923). No obstante, sus pronósticos

Ampliación del espectro

La vanguardia literaria en Colombia no llegó a constituirse como un movimiento amplio con varios grupos que se reunieran alrededor de una revista, que lanzaran manifiestos estético-políticos y que lograran, en su conjunto, cimentar las bases para una nueva literatura tal como sucedió en Brasil, Argentina, Chile, Perú, México u otros países de América Latina. El caso colombiano se caracteriza por el surgimiento de algunas islas que no consiguieron juntarse y consolidarse. Las causas de este fenómeno las hay que buscar en la conformación socio-cultural de la época que se opuso de manera fundamental y bastante eficaz contra nuevos desarrollos en la literatura.

Si se parte del concepto de “modernización parcial” para describir la situación de Colombia en los años veinte, nos referimos entonces a una década que estuvo marcada por un enérgico impulso de modernización, el cual, no obstante, se caracterizó por el hecho de que determinadas esferas de la sociedad estuvieron excluidas de la modernización o se opusieron decididamente a una tal modernización. En particular, el sistema escolar se convirtió en el centro de las continuas discusiones en torno a las innovaciones. La Iglesia católica, entonces orientada por una actitud antimodernista radical, logró rechazar las reformas necesarias encaminadas al desarrollo económico del país y mantener en pie su posición dominante en el sistema educativo. La escuela, por tanto, perpetuó en los años veinte no solamente una división fundamental de la sociedad sino que puso las bases para una recepción de poesía que correspondió a la modernización parcial de la sociedad.

Los niños y jóvenes que pudieron aprovechar la oportunidad de una educación escolar aprendieron dos conceptos de poesía. La mayoría de los alumnos tenía que aprender en la escuela primaria de memoria poesías religiosas, patético-nacionales o ético-morales que les transmitían un saber fundamental para llevar una vida como cristianos decentes, como buenos padres de familia y como ciudadanos obedientes. La materia preceptiva literaria con sus poemas modelo enseñada en la escuela secundaria a una pequeña minoría de los hijos de la élite, no se diferenciaba esencialmente en el contenido del canon que regía el currículo

para el futuro son un poco más optimistas: “Si es verdad que nuestra literatura no está aún perfectamente caracterizada y que en nuestros modernos escritores se nota un afán de independencia y de originalidad, es de presumir que en época no muy lejana, será una de las más importantes de la América del Sur” (222).

de las escuelas primarias. No obstante, ahora el estudio de la poesía misma estaba en el centro de interés. Los autores de libros escolares pretendían exhortar a los jóvenes a reconocer como poesía sólo los textos considerados como buenos porque coincidían formalmente con las reglas prescriptivas y no se apartaban en lo temático de la tradición. Modernización conllevaba en esta apreciación de poesía la noción de degeneración, puesto que por lo menos a partir del modernismo la vinculación de la poesía con el concepto “verdad”, había dado cabida en su opinión a una ampliación caprichosa de las posibilidades formales y a una ocupación muy intensa con el lenguaje mismo.

Aunque en los años veinte la poesía había superado parcialmente las prescripciones de los libros escolares, no se puede hablar, sin embargo, de una modernización amplia o de la constitución de movimientos de vanguardia. Los órganos de difusión (periódicos, revistas, suplementos literarios, libros de poesía) publicaban por lo general las producciones de los poetas colombianos que comprendían un corpus en cuyo centro se encontraban textos modernistas y que fue complementado con poesía romántica y clásica o con intentos de ir con cautela más allá del lenguaje del modernismo que había degenerado en muchos casos en mera retórica. Casi todos los poetas se orientaron entonces, fijando puntos de referencia distintos, por la poesía francesa del siglo XIX (Hugo, Baudelaire, Gautier, Leconte de Lisle, Verlaine, Rimbaud) y por sus representantes en Latinoamérica y Colombia (Darío, Silva, Valencia). A la Generación del Centenario le correspondió en Bogotá el papel de propagar esas innovaciones y declarar como modernidad la aparente pluralidad de las formas de expresión poéticas. Paralelo a ello, los miembros de este grupo tenían un interés histórico en poner de relieve su poesía como medio de integración nacional y los diferentes acentos existentes como signo del dogma universal de la tolerancia, el cual reclamaban también en el ámbito político. Dentro de este marco discursivo inclinado tendencialmente hacia la tradición, pudieron mantenerse en el ámbito periodístico poetas que seguían conceptos de poesía definitivamente superados, pero a los verdaderos intentos de modernización, les estaba cerrado el paso. En caso de duda, la escena literaria de la capital daba la primacía a la búsqueda de la unidad sobre la tolerancia.

Ya en 1915 la revista *Panida* de Medellín, el centro económico-industrial del país, se esforzó por ofrecer alternativas. Pero con la excepción de León de Greiff, los jóvenes poetas de la provincia no lograron desarrollar perspectivas esencialmente nuevas. Así, quedó reservado al catalán Ramón Vinyes, conducir en su revista *Voces*, por primera vez, una confrontación con los movimientos

vanguardistas europeos y latinoamericanos. Estas primeras tendencias hacia una modernización sin un retorno decidido a la tradición no tuvieron, sin embargo, una amplia resonancia. De ahí que la auto-presentación de la revista *Los Nuevos* en su primer número y, más aún, algunos de los poemas publicados, fueron interpretados como una protesta osada de autores jóvenes por parte de sus colegas. De hecho, la revista no fue un órgano de vanguardia, y la modernización poética que propuso buscaba un camino intermedio entre las vanguardias (de las cuales se ocuparon muy poco y a las que rechazaron abiertamente) y los viejos conceptos, para finalmente vincularse a los progresos que los poetas algo mayores llevaron a efecto en forma paralela a ellos. Junto a León de Greiff, solamente Luis Vidales desborda el marco; él, a instancias de Luis Tejada, compuso una forma propia de poesía vanguardista. Entretanto, la poesía colombiana publicada en los medios de difusión después de *Los Nuevos*, permanece dominada fundamentalmente por el intento de contrarrestar la modernización a través de la reelaboración de conceptos tradicionales o de darle expresión a la modernidad a través de la continuación, modificada de múltiples formas, de la tradición modernista.

La modernización parcial de la sociedad colombiana se correspondía de esta forma con una modernización parcial de la poesía. Concepciones claramente antimodernistas yacían al lado de cautelosas tendencias de renovación y combatieron, a veces en común, los pocos intentos reales por escribir una poesía moderna en el sentido de una poesía vanguardista.

Bibliografía

- Bacca, Ramón Illán. *Escribir en Barranquilla*, Barranquilla: Uninorte, 1998.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. *La tradición de la pobreza*, Bogotá: Carlos Valencia, 1980.
- El nuevecito escritor*. Serie de artículos en *Patria*, 1925: “Paso a Los Nuevos”, 43, 23 de julio; “Motivos de Los Nuevos”, 44, 30 de julio; “Nuevos motivos de Los Nuevos”, 45, 6 de agosto; “Los caudillos ante Los Nuevos”, 46, 13 de agosto; “La poesía de Los Nuevos”, 47, 20 de agosto; “Lágrimas de Los Nuevos”, 48, 27 de agosto; “La muerte de Los Nuevos”, y “Los Nuevos. Página de poesía”, 49, 3 de septiembre.
- Estripeaut-Bourjac, Marie. “¿Tan nuevos *Los Nuevos*?”, en *Estudios de Literatura Colombiana*, 5, 1999, 33-59.

- Loaiza Cano, Gilberto. “La vanguardia en Colombia durante los primeros decenios del siglo XX”, en *Estudios de Literatura Colombiana*, 4, 1999, 9-22.
- _____. “Los Arquilókidas (1922)”, en *Universidad de Antioquia*, 233, 1993, 72-78.
- _____. *Luis Tejada y la lucha por una nueva cultura*, Bogotá: Colcultura, 1995.
- _____. “Voces de vanguardia (Barranquilla, 1917-1920)”, en *Gaceta*, septiembre-diciembre de 1997, 18-27.
- Matos-Hurtado, B. *Compendio de la historia de la literatura colombiana para el uso de los colegios y de las escuelas superiores de la República*, Bogotá: Marconi, 1925 (1ª. ed. 1918).
- Medina, Álvaro. “López, de Greiff, Vinyes, Vidales y el vanguardismo en Colombia”, en *Punto Rojo*, 4, 1975, 7-23 (versión actualizada en Pöppel 1999: 117-132).
- Nieto, Ricardo. *Cantos de la noche* (pról. Guillermo Valencia), Bogotá: Cromos, 1924.
- Osorio Tejada, Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.
- Pöppel, Hubert. *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú. Bibliografía y antología crítica*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 1999.
- _____. *Tradition und Moderne in Kolumbien. Das Neben- und Gegeneinander lyrischer Strömungen in den 20er Jahren*, Frankfurt: Vervuert, 1994 (traducción: *Tradición y modernidad en Colombia. Las corrientes poéticas de los años veinte*. Medellín: Universidad de Antioquia, en imprenta).
- Ruano, Jesús María, SJ. “La literatura del día”, en *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, 1924, 289-294.
- _____. *Lecciones de literatura preceptiva*, Bogotá: Voluntad, 11ª. ed., 1956 (1ª. ed. 1918).
- _____. *Resumen histórico-crítico de literatura colombiana*, Bogotá: Casa Editorial Santafé, 1925.
- Tejada, Luis. *Gotas de tinta*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977.
- Valencia, Guillermo. *Catay*, Bogotá: Camacho Roldán, 1929.
- Vallejo Mejía, Maryluz. *Vida y obra periodística de Luis Vidales* (investigación inédita), Medellín: Centro de Investigaciones, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia, 2000.