

LOS NUEVOS COMO VANGUARDIA :
LENGUAJE GENERACIONAL,
HISTORIA E IMAGINARIO

1. DEDICATORIA

A DON RAMÓN, EN SU CIELO

A Don Ramón le gustaba mucho citar el envío de la *Dedicatoria inicial de Cántico* cada vez que comenzaba un seminario dedicado a Jorge Guillén.

A mi madre,
en su cielo.

El poeta rinde así homenaje a quien le “descubrió” su “destino” y a quien le

regaló
el lenguaje que dice
ahora
con qué voluntad placentera
consiento en mi vivir

Esta dedicatoria condensa uno de los muchos regalos que les hacía Don Ramón a sus estudiantes: Jorge Guillén, la generación del 27 y el Jorge Manrique de las conmovedoras *Coplas por la muerte de su padre*.

Valiéndose de un talento especial para sensibilizar a su público a lo que leía (¡Y qué bien leía Don Ramón!), su didáctica discreta nos incitaba a acercarnos a los poetas que nos hacía descubrir. Así, siempre enmarcaba cuidadosamente a Machado, Guillén, Lorca, Salinas o Rubén Darío, en su preciso movimiento de ideas y sensibilidad.

Don Ramón no sólo me ayudó a entender lo que significa poesía, sino también a profundizar el concepto de generación. Curiosamente, esta noción es poco utilizada en el ámbito francés, tanto artístico como universitario. En cambio, en el mundo hispánico y latinoamericano tiene gran acogida. No es éste el sitio para indagar el porqué de semejante desinterés por parte de los franceses, pero no deja de llamar la atención.

El caso es que Don Ramón orientó mis preferencias literarias hacia la poesía y me dio las herramientas conceptuales con qué enseñarla, analizarla, transmitirla.

Lo que sigue quisiera rendir homenaje a dicha enseñanza y a tanta generosidad humana e intelectual.

2. INTRODUCCIÓN

[...] immense pouvoir : celui de la présence inéluctable du *sens* qui fait que, pour la conscience humaine, rien n'est jamais simplement *présenté* mais tout est *représenté*¹.

Unir imaginario con generación es suponer la existencia de representaciones colectivas, compuestas de esas “imágenes obsesivas”, factor de cohesión de una obra, y ligadas a un conjunto más vasto, organizado en constelaciones de símbolos o polarizaciones de imágenes². La aproximación al grupo de Los Nuevos, se ha hecho a través de la identificación de puntos neurálgicos en los que se concentran las contradicciones de su época; después se tuvo que reconstruir de qué manera se enfrentaron con éstas, para resolverlas y superarlas. Este proceso es también el de su lenguaje, realización verbal de un imaginario, que se convierte así en la articulación entre representaciones e Historia.

Este acercamiento a Los Nuevos permitirá rastrear una formulación común del mundo, nacida de acontecimientos compartidos. Ellos mismos subrayaron la relación entre su generación y la historia, cuyo primer lazo es una “fecha catastrófica”³: la pérdida de Panamá (3/11/1903), “El día más

¹ “[...] inmenso poder: el de la presencia ineluctable del *sentido*, que hace que para la conciencia humana, nada es simplemente *presentado* sino que todo es *representado*”, GILBERT DURAND, *L'Imagination symbolique*, Paris, P.U.F., 1964, pág. 60. [Las traducciones al español son mías y de ahora en adelante, traduciré directamente en el texto las citas en francés].

² Para G. Durand, la polarización constante de varias categorías de imágenes, por su regularidad, permite definir una estructura de imaginación.

³ Salinas retoma aquí la formulación de Oscar Petersen, en PEDRO SALINAS, “El concepto de generación literaria aplicado a la del 98”, *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, págs. 26-33.

doloroso de la patria". Sus fechas de nacimientos se sitúan en efecto alrededor del año 1900:

[fue un] impacto sobre un país dormido, que [...] ocasionó un revolutis [...]. Este espectáculo, a que nos tocó asistir a la generación del primer quinquenio de los años 20 [...] nos golpeaba [...] con las facultades nunca calladas de la percepción⁴.

Así, Los Nuevos permiten observar el funcionamiento de una estructura de imaginación y proseguir la reflexión sobre el fenómeno de la generación. Esta última es presentada aquí como indisociable de un imaginario elaborador del mito⁵ colectivo que organiza las concepciones de la historia de dicha generación:

[...] lejos de ser un producto de la historia, es el mito el que vivifica con su corriente la imaginación historial y estructura las concepciones mismas de la historia [...]. Es el solo contexto sociológico el que colabora [...] con la conformación de los arquetipos en símbolos [...] la historia no explica el contenido mental arquetipal, ya que la misma historia pertenece al campo del imaginario⁶.

Esta noción de mito permitirá ver en qué y cómo el lenguaje generacional de Los Nuevos se vincula al cambio de estructura de imaginario que experimentan las generaciones "llegadas a la madurez" después de la primera guerra mundial. Este grupo, esencialmente constituido por hombres políticos y escritores, se caracteriza por haber visto a sus miembros evolucionar de la literatura hacia el compromiso político. Así lo afirma Jorge Zalamea:

[...] pudo decirse que nuestra generación era exclusivamente literaria [...]. Cuando [...] hubieron de pasar a la actividad permanente

⁴ LUIS VIDALES, "Luis Tejada", págs. 409-420, en LUIS TEJADA, *Gotas de tinta*, Obra a cargo de H. Mejía Arias, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977, cita pág. 414.

⁵ "[...] es decir una narración que, de manera oximorónica, reconcilia en un *tempo* de los orígenes, la antítesis y las contradicciones traumáticas", en GILBERT DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 8ème édition, Paris, Bordas, 1969, pág. 169.

⁶ *Ibid.*, págs. 452-454.

[...] pudo notarse que la mayoría de los nuevos se desplazaba natural y fácilmente de la literatura a la política⁷.

En efecto, si León de Greiff (1895-1976) y Rafael Maya (1897-1980) fueron más que todo poetas, Jorge Eliécer Gaitán (1903-1948) fue exclusivamente hombre político. Alberto Lleras Camargo (1906-1990) también, mientras que su hermano Felipe (1900) tuvo una trayectoria tanto literaria como política, como Germán Arciniegas (1900). Desde 1930, Luis Vidales (1900-1990) llevó de frente actividades poéticas y políticas, como Jorge Zalamea (1905-1969). Desde temprana hora ambos se fueron hacia las filas de la izquierda siguiendo así el camino abierto por el periodista Luis Tejada (1898-1924), el "catalizador" del grupo, mientras que Ricardo Rendón (1894-1931) era su caricaturista. Dicha característica de Los Nuevos los une, desde su lejana Bogotá, con las vanguardias latinoamericanas y europeas, que tienen entre sus señas de identidad el compromiso político; este parentesco autoriza a presentarlos como los inauguradores de la Modernidad en Colombia.

3. LA NOCIÓN DE GENERACIÓN

Aunque la noción de generación tiene un aura algo pasadista, el papel especial que tiene en la cultura ibérica y latinoamericana, donde la utilizan tanto la crítica como los artistas, invita a 'visitar' de nuevo este lugar común. Para Julián Marías, la primera aproximación científica al fenómeno se debe a Auguste Comte, pero fue Ortega y Gasset quien elaboró la teoría según la cual las generaciones son el motor de la historia, pero vivida a partir del individuo ("El método de las generaciones nos permite ver esa vida desde dentro [de la historia], en su actualidad"⁸). La separación establecida por Julián Marías y Ortega y Gasset entre *lo contemporáneo* y *lo coetáneo*

⁷ JORGE ZALAMEA, *De Jorge Zalamea a la juventud colombiana* (1933), en *Literatura, política y arte*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, B.B.C., 1978, pág. 22.

⁸ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *En Torno a Galileo* (1933), en *Obras Completas* (1ª ed., 1947), 2ª ed., Madrid, Ed. de la *Revista de Occidente*, 1951, t. V, pág. 40.

(“vivir en el mismo tiempo y ser de la misma edad”⁹) permite no dejar de lado a los que, cronológicamente, pertenecen a otro momento. La noción de generación significa así: “El conjunto de los que son coetáneos en un círculo de actual convivencia”¹⁰.

Si una generación conforma el “*presente elemental histórico*”, una sociedad representa “la presencia en un ‘mismo’ tiempo de varios tiempos distintos”¹¹. Una generación (*sujeto plural*¹² y verdadero presente de la historia) define una dimensión de la sociedad; a la inversa, un individuo no se puede concebir sin su generación, la cual marca con sello indeleble a cada uno de sus miembros. La noción de *periodicidad*, introducida por la de *vigencia* o tiempo durante el cual una generación ocupa la escena social, es en cambio mucho más discutible, en la medida en que deja de lado el factor aglutinante y el papel de catalizador que puede desempeñar un grupo en un momento determinado. En este punto, el aporte de Karl Mannheim es mucho más flexible, con la utilización del término de *crystallizing agents*¹³. Pedro Salinas¹⁴ completa esta reflexión al demostrar mediante el ejemplo de la generación del 98 que no se deben tener en cuenta las afirmaciones de los artistas cuando niegan su pertenencia a una generación determinada (como son los casos de Baroja y de Ramiro de Maeztu) y que es preciso atenerse al análisis de los hechos históricos.

Según Henri Meschonnic, la noción de generación es limitativa y tiende a crear una amalgama entre individuo y

⁹ JULIÁN MARÍAS, *El método histórico de las generaciones*, en *Obras*, Madrid, Ed. de la *Revista de Occidente*, 1970, t. VI, pág. 78.

¹⁰ Citado por JULIÁN MARÍAS, *ibid.*, pág. 87.

¹¹ JULIÁN MARÍAS, *La estructura social*, en *Obras, op. cit.* t. VI, pág. 207.

¹² *Ibid.*, pág. 207.

¹³ KARL MANNHEIM, *The Problem of generations*, in *Essays on the sociology of knowledge* (1ª ed., 1952), 3ª ed., London, Routledge & Kegan, 1964, págs. 276-322.

¹⁴ PEDRO SALINAS, *op. cit.*, pág. 29.

obra; establece así una diferencia entre lo contemporáneo y lo moderno y entre el individuo y el sujeto:

Lo contemporáneo es ahistórico [...]. Lo contemporáneo es un encuentro. [...] lo moderno no pone en relación individuos sino sujetos. Siendo una forma sujeto, lo moderno ya nada tiene que ver con la confusión entre individuo y sujeto [...]. Bien es verdad que Rimbaud y Lautréamont vivieron en el mismo tiempo. Bien es verdad también que no son contemporáneos. [...] Encontrarse o leerse unos a otros no es suficiente para compartir con otro su propio tiempo¹⁵.

Esto no impide que estas dos visiones sitúen a la generación como punto de articulación entre individuo/colectividad e Historia: representaciones, lo que evidencia que detrás del “escribir es siempre histórico” de H. Meschonnic, está presente una comunidad de percepciones y de representaciones cuya expresión responde a una historicidad. De esto se puede deducir la existencia de un comportamiento colectivo, como es el caso de Los Nuevos, unidos en torno a intereses literarios y evolucionando casi todos hacia lo político:

El poeta dice a sus hermanos: “Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos?”¹³.

Este comportamiento compartido puede ir mucho más allá de las fronteras. Se encuentra en el “nosotros” utilizado por Vicente Huidobro en *Non serviam*, uno de los Manifiestos inauguradores de la Modernidad en América latina. El poeta chileno pone en evidencia los nexos de su generación con una historia, una voluntad creativa, la emergencia de nuevos mitos y la presencia de la misma rebeldía ante unos principios estéticos considerados como anticuados. La teoría de Ortega y Gasset no permite examinar semejante ruptura en el funcio-

¹⁵ HENRI MESCHONNIC, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1993, págs. 136-137.

¹⁶ VICENTE HUIDOBRO, *Non serviam*, citado en JORGE SCHWARTZ, *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 72.

namiento de las representaciones, puesto que presenta las relaciones entre las dos generaciones como enfrentamientos o como afinidades¹⁷. Para dar cuenta de la aparición de una nueva estructura de imaginación, hay que acudir a las fases de la “cuenca semántica” propuestas por G. Durand en lo que él llama una “metáfora potamológica” que

... permite [...] analizar [...] en subconjuntos —seis exactamente— una era y un espacio de lo imaginario, su estilo, sus mitos directores, sus motivos picturales, sus temáticas literarias, etc., en un mitoanálisis generalizado, con el fin de proponer una “medida” que justifique el cambio [...] ¹⁸.

Las seis fases son las de la evolución de un conjunto de representaciones y son, en el orden: los escurrimientos (les *ruissellements*); la línea divisoria de las aguas (le *partage des eaux*); las confluencias (les *confluences*); el nombre del río o nombre del padre (le *nom du fleuve* ou *nom du père*), padre bastante mitificado, “personaje real o ficticio [que] viene a imponer su sello a toda la cuenca semántica”¹⁹, el acondicionamiento de las riberas (*l'aménagement des rives*) y, finalmente, los deltas y los meandros (les *deltas* et les *méandres*) que intervienen “cuando la corriente mitogénica —es decir ‘inventadora de mitos’ [...] se desgasta y alcanza [...] un punto ‘límite’ de saturación”²⁰. Las fases de la “cuenca semántica” permiten examinar el problema de la permanencia de un imaginario:

Demasiado a menudo se ha hecho la equivalencia entre cambio profundo del imaginario de una época y simple relevo de generaciones. Esa rebeldía periódica “de los hijos contra sus padres” es demasiado breve para dar cuenta de la extensión de una cuenca semántica. Podemos constatar que la duración de éste, desde sus primeras arroyadas

¹⁷ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *El Tema de nuestro tiempo* (1ª ed., 1938), 6ª ed., Buenos Aires, Colección Austral, Espasa Calpe, 1947, pág. 18.

¹⁸ GILBERT DURAND, *L'imaginaire, Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, París, Hatier, 1994, pág. 68.

¹⁹ *Ibid.*, págs. 73-74.

²⁰ *Ibid.*, pág. 75.

discernibles hasta sus meandros terminales, cubría de ciento cincuenta años hasta ciento ochenta años²¹.

Dicha precisión permite a la vez superar la noción de “periodicidad”, demasiado mecánica y estática y explicar que ciertos mitemas²² y símbolos perviven de una generación a otra. La construcción de nuevos mitos se convierte en la recomposición de fragmentos de varios antiguos, y los símbolos evidencian un modo de funcionar en virtud del cual pueden ser:

- o *trivializados* perdiendo así su fuerza y su poder evocador;
- o *reutilizados en la inversión*, y ver así su signo invertido (el *macro* convertirse en *micro*, por ejemplo) por el curso de la historia;
- o *reactivados sin cesar, constantemente presentes*, es la característica de los elementos con fuerte poder estructurante, como es el caso de la novedad para las vanguardias.

4. EL IMAGINARIO DE LA GENERACIÓN DE LOS NUEVOS

4.1. *Los primeros escurrimientos*²³

El vampiro de la noche volaba sobre mi cabeza de sonámbulo. A lo lejos, un reloj trasnochado estranguló una patrulla de minutos [...].
La calle dejó de pasar por debajo de mis pies²⁴.

Luis Vidales designa aquí los puntos neurálgicos específicos de Los Nuevos: el tiempo, el espacio y la autodefinition

²¹ *Ibid.*, pág. 76.

²² GILBERT DURAND define el mitema como “la menor unidad del discurso míticamente significativa”, en *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, París, L'île verte, Berg international, 1979, pág. 310.

²³ Siguiendo la “metáfora potamológica” de G. Durand, este término remite a “una proliferación de pequeñas corrientes sin coordinación entre sí [que] atestiguan el desgaste del imaginario vigente que se fija cada vez más en sus códigos”, en *L'imaginaire*, *op. cit.*, pág. 69.

²⁴ LUIS VIDALES, *Suenan Timbres* (1ª ed., VTBFO, 2ª ed., Bogotá, Biblioteca Colombiana de Cultura, 1976, pág. 47.

o imagen de sí que resulta de la combinación de estas dos percepciones. En 1920-1925, lo que la sociedad les propone a los jóvenes colombianos, es decir a Los Nuevos, es un espacio flotante y un tiempo fijado, elaborados por un imaginario que rehúye su época. El lenguaje y las estructuras de imaginación correspondientes se reducen así a dos ecuaciones implícitas: o ser colombiano y darle la espalda al mundo contemporáneo, o negar su “colombianidad” e intentar integrarse en otro mundo, al que se intenta imitar. Así, en el primer número de la revista *Los Nuevos* (1925), un artículo de Felipe Lleras Camargo, “El momento político, la bancarrota de la política”, transmite la imagen de un Estado, de un gobierno y de una Nación en plena decrepitud, casi agonizando y en donde se asiste a la “descomposición de los viejos organismos políticos”²⁵, en una sociedad desgarrada entre dos campos, el de las fuerzas reaccionarias y el de los intereses “progresistas”. Este es un fenómeno generalizado a toda la sociedad y causado por la clase dirigente, es decir la élite:

ante todo es urgente hacer valerosamente el balance de la vida nacional, cargando todo el peso de la responsabilidad histórica sobre los que resultaren culpables.

Y luego [...] hay que cumplir con la obra de misericordia y de higiene: enterrar a los muertos²⁶.

Las representaciones de la Nación como cuerpo en descomposición, presa de una progresiva podredumbre (y en todos los campos), que formulan Los Nuevos en el momento de su advenimiento, constituyen una constelación²⁷ alrededor del arquetipo del *Pudridero*²⁸.

²⁵ *Los Nuevos*, Bogotá, Tipografía Ariel, 6 de junio de 1925, núm. 1, pág. 3.

²⁶ *Ibid.*, núm. 2, págs. 2-45.

²⁷ “los símbolos constelan porque son las ampliaciones de un mismo tema arquetípico, porque son variaciones alrededor de un arquetipo”, en GILBERT DURAND, *Les Structures ...*, *op. cit.*, pág. 41.

²⁸ El *Diccionario de la Real Academia Española* define el *Pudridero* como 1) “Sitio o lugar en que se pone una cosa para que se pudra o

Padecía la tarde un leve morado. [...] No obstante, el color agónico pasó súbitamente, como por lo demás suele ocurrir con todas las cosas humanas. El día se fue tornando sucio. Era el momento de recoger otra vez — ¡otra vez! — la basura del tiempo. ¿Desde hace cuánto? ²⁹.

Ese mundo agónico y decrepito concuerda con el de Alberto Lleras quien ve el territorio en su totalidad irse a pique como consecuencia de las incesantes guerras civiles del siglo pasado, más tribales que políticas, entre liberales y conservadores:

... Y esto, una vez, y otra vez, de década en década, [...] hasta que el propio territorio comenzó a desgajarse, como podrido, y sin consistencia ³⁰.

Dicha constelación alrededor del Pudridero conforma una parte del *mito fundador* (o narración original que orienta la constitución de un grupo) de la generación; se formula desde el primer número de la revista *Los Nuevos*, que se convierte así en declaración de nacimiento. Sería más acertado hablar de “autoengendro”, en la medida en que proclaman su voluntad de forjarse una identidad negando la que proponen las condiciones socio-históricas. En efecto, Los Nuevos construyen una “negación de su genealogía” en el imaginario que los convierte en huérfanos de pasado y de historia, en los cuales rehúsan encontrar la más mínima fuente de identificación. Alberto Lleras proclama:

No hemos temido desvincularnos con el pasado para lanzarnos a las nuevas corrientes. Y sin raíces en nuestra historia patria salimos adelante buscando siempre un viento más, una forma nueva, una fórmula más exacta, siempre mirando adelante [...] ³¹.

corrompa”, 2) “Cámara destinada a los cadáveres antes de colocarlos en el panteón”.

²⁹ LUIS VIDALES, *Suenan Timbres*, op. cit., págs. 44-45.

³⁰ ALBERTO LLERAS, *Mi gente*, Bogotá, Ed. Kelly, 1972, pág. 21.

³¹ ALBERTO LLERAS, “Epístola acerca de una polémica de generaciones”, *Los Nuevos*, *Ibid.*, núm. 4, julio 27 de 1925, pág. 135.

Esta necesidad de saneamiento engendra la segunda constelación simbólica o fase de *purificación*, formulada en el número 2 de la revista. Aparece la tercera constelación inseparable de la anterior: es el punto de partida absoluto, inauguración de la era *nueva*, renacimiento o nacimiento cuyo contenido variará en función de los individuos y del momento. Se habla de *renovación*, cuando se trata de afirmar la meta perseguida por la revista, la cual “sólo obedece a un noble, a un imperioso, a un violento deseo de renovación”³², pero también de *advenimiento* o nacimiento de una nueva era, con el fin de enmarcar la acción llevada por la revista: “para el advenimiento de la verdad política y de la justicia social”³³, ya que el país se encuentra en situación de espera de una redención: “sólo podrá salvarnos una campaña de juventud, de sinceridad política”³⁴.

En 1936, en *La cultura conservadora y la cultura del Liberalismo*, Jorge Zalamea vuelve sobre los años transcurridos entre 1900 y 1930. Con la distancia el arquetipo del Pudridero adquiere nuevos matices y se convierte en debilitamiento, pérdida de vigor y de savia: “En esos treinta años se revela todo el agotamiento vital, todo el insuperable cansancio de un partido político [...]”³⁵.

Esa situación se debe a la preponderancia del decir sobre el hacer y a esa veneración por el verbo que proclaman los miembros de la generación anterior, la del Centenario, que utilizaron el lenguaje para ahogar todo intento de apertura y ese “impulso incontenible de acción y de progreso” que el país manifestaba entonces. El debilitamiento y la pérdida de savia se vuelven ahogamiento, enterramiento, inmovilismo, embotamiento o petrificación:

³² *Los Nuevos*, op. cit., núm. 1, junio 6 de 1925, pág. 2.

³³ *Ibid.*, pág. 3.

³⁴ *Los Nuevos*, op. cit., núm. 2, junio 23 de 1925, pág. 45.

³⁵ JORGE ZALAMEA, *Literatura, política y arte*, op. cit., pág. 613.

Se vio obligado el conservatismo a ensayar un gigantesco proceso de mixtificación que tuvo a la República entelerida durante treinta años bajo el diluvio retórico más prolongado y caudaloso que haya soportado nunca pueblo alguno³⁶.

Todo el sentido de la trayectoria de Los Nuevos consistirá en crear las condiciones de unir el hacer al decir, ya que se presentarán como hombres políticos y escritores, lo uno o lo otro o ambas cosas a la vez, pero nunca el segundo para ahogar al primero. Se alzan así contra una sociedad y una cultura que corresponden a una historicidad precisa, según la cual el mundo funciona a puertas cerradas, la literatura es circular y los modelos y referencias se sitúan en un "más allá" europeo.

Las representaciones de la constelación del Pudridero nacen a partir de la amputación de Panamá, acontecimiento a partir del cual empiezan a fraguarse dos tipos de representaciones del espacio y del territorio colombiano. La primera está presente en este poema de Luis Vidales:

El cerebro es una máquina de escribir.

[...]

Cuando la punta de la pluma hace presión sobre el papel y corre, yo siento el ruido de las teclas.

Hay letras —la b, la l, la m,— ya deterioradas, que mi máquina escribe mal.

Y el sombrero —el gran sombrero— es la funda de mi máquina de escribir³⁷.

En este cerebro-máquina de escribir, uno se da cuenta de que las letras deterioradas son las del país y si se quitan la b, la l, la m, en vez de Colombia, quedan colomia, coomia, cooia, lo que corresponde a la imagen de ese país disminuido progresivamente en sus dimensiones. Es entonces preciso protegerlo y aislarlo bajo el gran sombrero (y el espacio se vuelve entonces paraguas) que cubre esa máquina de escribir que es el cerebro. La otra representación hace referencia al territorio

³⁶ *Ibid.*, págs. 614-615.

³⁷ LUIS VIDALES, "El cerebro", *Suenan Timbres*, *op. cit.*, pág. 161.

nacional cuya situación geográfica privilegiada lo convierte en anzuelo expuesto a la vista de los predadores — los *halcones*—. A todo ello hay que añadir las fluctuaciones respecto de su identidad que conoce la Nación. Al reconstruir el pasado nacional, en *Mi gente*, ALBERTO LLERAS atribuye a esa indefinición patronímica el estado de descomposición general al cual había llegado el país en los años 20:

Y esto, una vez, y otra vez, de década en década, de Constitución en Constitución, de alharaca en alharaca, mientras simbólicamente se iban disolviendo la Gran Colombia, la Nueva Granada, la Confederación Granadina, los Estados Unidos de Colombia, la República.

Las expresiones utilizadas retoman la percepción espacial heredada de la generación del Centenario, o *esquema del espacio flotante* (“se iban disolviendo”). La Gruta Simbólica³⁸, denominación del grupo literario de esa generación, constituido al final de la Guerra de los Mil Días (1902), pone en evidencia un imaginario que se vale de los símbolos *ctónicos*³⁹ únicas protecciones contra un espacio indefinido.

Así, cuando Luis Vidales afirma “Mi pobre país ha sido un vasto aprisco de poetas diadocos”⁴⁰, representa la *Literatura circular* (o *Cultura de viñeta* o también *Cultura Señorial*) y sus miembros: *aprisco* remite al encerramiento pero también a la protección y *diadoco* a quien repite y en consecuencia no deja que la historia avance. La intertextualidad que se instala es un engaño: no se trata de corriente dinamizadora de imágenes y de nociones, sino de intercambio codificado de marcas y de signos de pertenencia que funcionan en ámbito cerrado:

³⁸ Carlos Tamayo, Julio Flórez, Julio de Francisco, Ignacio Posse Amaya, Luis María Mora, Rafael Espinosa Guzmán, Miguel A. Peñarredonda, Rudesindo Gómez, Carlos Villafañe.

³⁹ *Ctónico*, viene del francés ‘chthonien’, que a su vez viene del latín ‘chthonius’, del griego ‘khthôn’, que significa tierra. En francés ‘chthonien’ se refiere a las divinidades infernales y utilizado en el artículo se refiere a sitios subterráneos, grutas, etc.

⁴⁰ LUIS VIDALES, “Visiones del carajete”, *Suenan Timbres*, op. cit., pág. 177.

“Nuestros poetas anteriores no habían visto nada distinto del público por la simple razón de que pertenecían también al público”⁴¹.

El espacio flotante se convierte así en *espacio paraguas* o sueños de una bienaventurada autarquía. Es el espacio de un imaginario político delimitado por la oposición entre conservadores y liberales, dibujado desde hace casi un siglo (a partir de 1840) y que constituye dos subculturas que se transmiten de modo hereditario. El paraguas se vuelve *isla* cuando se aplica a la oposición entre ciudades/civilización y mundo rural/barbarie y se encuentra de nuevo en la *Cultura señorial* caracterizada por su aislamiento en relación con el resto del país. La isla cultural, política y geográfica que constituyen Bogotá y la Sabana, se autorrepresenta y se vive imaginariamente como el centro y el corazón del país. Para quien quiera estudiar el mapa de Colombia:

... nos salta es un deseo de estirar [el mapa], de desarrugarlo, para encontrar su verdadera dimensión. [...] Bogotá, centro colocado por los aventureros españoles, [...] queda aislada del resto de la República por escalones de cordillera⁴².

La oligarquía de esa Colombia *señorial* y agraria concibe al país como una gigantesca *finca* a la que se debe dar la mejor administración. T. Rueda Vargas presenta la Sabana de Bogotá a los terratenientes como el “jardín de su ciudad” y *El Correo Liberal* afirma en 1918: “Colombia necesita un gerente”⁴³.

El espacio protector y controlado de la generación del Centenario es percibido por Los Nuevos como una cárcel de la que no hay escape posible:

⁴¹ ALBERTO LLERAS, “Las distinciones específicas de una generación”, en *Suenan Timbres*, *op. cit.*, pág. 208.

⁴² *El periodista Alberto Lleras, Antología*, vol. I, Ed. Universidad de Antioquia, 1992, pág. 201.

⁴³ Citado por GERARDO MOLINA, *Las ideas liberales en Colombia*, Bogotá, Ed. Tercer Mundo, 1974, 3 ts., II, 1915-1934, pág. 26.

Horizontes ciegos y fijos
 como los paredones altos y lisos
 —mondos— de los presidios.
 [...]

Prisión de mi sed de caminos
 nuevos y de países desconocidos.
 Anclado. Al paio. En mi sitio.
 [...].

El icarino vuelo milagroso
 siempre da en tierra;
 un hálito sutil y venenoso
 te circunda y encierra ⁴⁴;

Este espacio cárcel de atmósfera enrarecida, se encuentra también en Vidales:

Quiero salvarme.
 Los mundos pasan altos por el vacío.
 Y mi alma
 les hace signos desesperados
 en la estación inalámbrica de mi pipa ⁴⁵.

La agitada historia de finales del siglo XIX y principios del XX lleva al Centenario a representarse el futuro como vuelta inexorable al caos o como revolución. Para preservarse, esa generación escoge transformar su necesidad de permanencia en fijeza, lo que engendra el imaginario del tiempo inmutable o *tiempo fijado*: "Pensándolo bien, es la misma cosa estar en 1572 que en 1924 o en el año de gracia de 2934. Échele cabeza y verá" ⁴⁶.

De esta forma, la generación del Centenario detiene el curso de la historia, prefiere postergar las reformas sociales y económicas

⁴⁴ LEÓN DE GREIFF, *Obras Completas*, Bogotá, Ed. Tercer Mundo, 1975, 2 ts., t. I, págs. 196-198.

⁴⁵ LUIS VIDALES, *Suenan Timbres*, op. cit., pág. 110.

⁴⁶ *Ibid.*, pág. 181.

y fomenta durante treinta años una casta señorial que no pasará del medio millón pero que se da el lujo de vivir de espaldas a los siete y medio millones restantes de colombianos⁴⁷.

Luis Tejada sintetiza esa representación del tiempo con la cual su generación se enfrentó: “Todos somos inmunes a los gérmenes de renovación, y preferimos encerrarnos en la contemplación del pasado”⁴⁸.

El deseo de un tiempo fijado anda a la par con el “deseo mimético” (René Girard)⁴⁹: vivir en la ilusión de apropiarse una cultura y unos modelos que son otros, es decir europeos. Es otra vez descomponer el transcurrir de los relojes puesto que “el ser no sólo se diferencia del parecer, sino también del devenir”⁵⁰. Si a una Historia nacional cuyo desarrollo se ha construido a *sobresaltos* se añade una percepción espacial también hecha de fracturas ¿sobre qué referencias se puede edificar la memoria colectiva? Alberto Lleras presenta el espacio territorial de su juventud desgajándose progresivamente y el espacio íntimo de los recuerdos tan cambiante como un decorado de teatro: “el mismo ámbito físico indispensable para que nuestra memoria no patine en el vacío, ha sido arrasado”⁵¹. Es en la literatura donde esa experiencia particular de la memoria colectiva es lo más evidente:

¿Cuántos poetas de otros tiempos [...] se encuentran sepultados dentro de esa ley del “hibernacionismo” nacional? El olvido, el estado letárgico parece ser la palabra de orden de esta sociología. Se trata de un entresueño, de un segismundismo, de un yacer soporífero, de

⁴⁷ JORGE ZALAMEA, *Literatura, política y arte*, op. cit., pág. 39.

⁴⁸ LUIS TEJADA, “Un poeta nuevo”, págs. 13-15, en LUIS VIDALES, *Suenan Timbres*, op. cit., cita pág. 13.

⁴⁹ RENÉ GIRARD, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978.

⁵⁰ VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Le je ne sais quoi et le presque rien*, Paris, Seuil, 1980, 3 ts., t. I, pág. 28.

⁵¹ ALBERTO LLERAS, *Mi gente*, op. cit., págs. 39-40.

un estado de catalepsia, de una condición hipnótica, de un sonambulismo, de una vagotomía vegetal [...] ⁶².

4.2. *La línea divisoria de las aguas* ⁵⁸

El esquema del aislamiento, combinado con la experiencia del tiempo fijado son tan destructores para la imagen de sí como para el futuro económico y político del país. A las representaciones de las dos categorías de la percepción de la generación anterior, la respuesta de Los Nuevos obedecerá al esquema general de la apertura. El Progreso, que condensa nociones tanto espaciales como temporales, es el arma y el símbolo que va a destruir todas las elaboraciones imaginarias y protectoras de las generaciones anteriores. Su contenido depende de la lucha de cada cual: política o estética. Con Alberto Lleras “democracia” puede leerse tanto como progreso en política que como símbolo que actualiza el esquema de la apertura o el resultado de la lucha de Los Nuevos a partir de los años 20. El progreso resume la vinculación a la Modernidad y el trastorno de ese mundo asentado y seguro que Tejada zahiere sin cesar: “[...] en este país [...] nadie se atreve a lanzarse al universo extenso y fluctuante de las grandes empresas nuevas [...]” ⁵⁴.

La respuesta de Tejada y, con él, de Los Nuevos será el humorismo, a la vez rebeldía “socializada” y apertura:

El humorismo es, siempre, una actitud trascendental ante la vida [...]. El humorista posee una visión cósmica del universo. Observa

⁵³ LUIS VIDALES, “Luis Tejada”, en LUIS TEJADA, *Gotas de tinta*, op. cit., pág. 410.

⁵⁸ La expresión, de G. DURAND, representa la segunda fase de una era del imaginario: reunidos algunos escurrimientos, “surge una oposición más o menos fuerte en contra de los estados imaginarios precedentes y los demás escurrimientos presentes. Es la fase propicia para las querellas de escuela”, en *L'imaginaire*, op. cit., pág. 71.

⁵⁴ LUIS TEJADA, *Gotas de tinta*, op. cit., pág. 130.

las cosas y, sobre todo, la esencia de las cosas, desde un punto de vista eminente⁵⁵.

Como superación del esquema espacial del aislamiento y en respuesta al “espacio flotante” y al “paraguas”, León de Greiff elige la “inmensidad”. Lo único importante son los viajes y el recorrido, vagabundeos sin meta precisa y en todas las direcciones posibles en que el poeta se representa como un ser sin casa ni hogar, obligado al exilio. Este recorrido azaroso es también una búsqueda hecha de tiempo y de espacio:

¿Persigue el Signo Protervo
al Exilado? [sic]
Con hastío
le puso pies odiseicos
y alas emigratorias
al insaciado afán que ni sabía precisar su deseo?⁵⁶.

El espacio ilimitado de León de Greiff es vivido por Luis Vidales con el mismo imaginario. Utilizando los símbolos de la velocidad, del cambio, del viento y del avión, pone en movimiento referencias fijas, fondeaderos e indicaciones de dirección, creando un universo en movimiento perpetuo:

Los océanos navegaban hacia las costas remotas.
Pero luego suspendieron el rumbo
y bajo la curva de sus lomos azules
se durmió el eterno mineral.

Las estrellas giran en el viento⁵⁷.

La ‘inversión’ afectiva, imaginaria y política de Los Nuevos se efectúa en el presente, el futuro, la Modernidad, lo que conlleva un fenómeno de sobrevaloración de las nociones de ‘progreso’, ‘técnica’, ‘ciencia’, ‘desarrollo’, ‘futuro’, ‘cambio’,

⁵⁵ *Ibid.*, pág. 14.

⁵⁶ LEÓN DE GREIFF, *op. cit.*, t. I, pág. 228.

⁵⁷ LUIS VIDALES, *Suenan Timbres*, *op. cit.*, pág. 78.

'novedad', (renovación, *nuevo*), sin olvidar las selecciones lingüísticas, como por ejemplo las de los tiempos verbales:

Yo sólo sé decir cómo es "amando"
 —ni supe ni sabré cómo es "amaba"⁵⁸ . . .—

El presente es el tiempo de Los Nuevos. Lo pueden controlar y les da la sensación de existir para sí mismos, de ser una conciencia y una entidad. La urgencia de presente que expresan corresponde a la inconsistencia de su pasado; Jorge Zalamea afirma: "es hoy y no ayer nuestro día"⁵⁹. Del mismo modo, el instante es para ellos pulverización del tiempo fijado a la vez que unidad perfecta de adecuación a su momento. La tensión que exige para aprehenderlo y vivirlo hace que obligue a estar en el tiempo —y no al margen como los del Centenario—, con todos los sentidos despiertos. La escogencia del instante que hicieron Los Nuevos no es un acto original si lo integramos en los movimientos literarios de los primeros años del siglo xx. En cambio, las constelaciones simbólicas que construyeron alrededor corresponden a una historicidad precisa. Para quienes se autodefinen como sin pasado y sin raíces y cuyo futuro es incierto, el instante, unidad mínima de tiempo es también el lugar de la percepción. El instante y lo efímero son del mismo orden, sólo cambia la óptica con la cual se enfocan. El primero remite a lo vivido inmediato, a esa "aparición que va desapareciendo" que V. Jankélévitch llama también la ocasión. La distancia cronológica pone en perspectiva al segundo. El título dado por Tejada a su libro y a sus crónicas señala una escritura y una estética voluntariamente ancladas en lo efímero: *Gotas de Tinta*, es, literalmente, lo que surge por azar y como por incidencia y cuyo valor es tanto espacial como temporal. León de Greiff construye toda una constelación de símbolos alrededor de esa evanes-

⁵⁸ LEÓN DE GREIFF, *op. cit.*, t. II, pág. 80.

⁵⁹ JORGE ZALAMEA, *Literatura, política y arte*, *op. cit.*, pág. 33.

cencia expresada por la nube y el viento (que sintetizan tiempo y espacio) o por las aves:

(también yo soy tornátil, de esencia asaz fungible,
como la nube que llega y luce y cruza y nada más...)

Zizz! la gaviota pasó, ligera...!⁶⁰.

El viento toma posesión de los espacios e impone el gozo del instante; las palabras se convierten en símbolos de lo transitorio y la poesía misma es efímera:

Vivir al día sin cesar, sin cejar.

[...]

y erigir a lo efímero, de lo efímero, con lo efímero, perenne monumento.

Yo siempre vivo lo que siento,

[...]

Para echarlo a volar y a danzar, a danzar y girar,

[...]

a danzar y volar, parabolar, cabriolear y revolver

con el viento,

con el viento —que es viento para el viento⁶¹,

[...]

La música le permite a León de Greiff superar el tiempo fijado mediante un más allá musical, que se convierte en vía de resolución de los conflictos (“¡éxtasis musical, júbilo, gaudio!”)⁶². Crea una atemporalidad en la que no hay presente ni pasado, sino una “contemporaneidad eterna” (V. Jankélévitch) y efectúa así una transformación gracias a la cual nace el eterno instante:

Ah! que su fuga el tiempo no retarde:

[...]

cantando en mi rincón, yo sé, risueño,

que, ricamente, el tiempo se me vá [sic].

[...]

Ah! ¡que el tiempo se fugue! Nunca es tarde

ni menos prematuro! [...]⁶³.

⁶⁰ LEÓN DE GREIFF, *op. cit.*, t. I, pág. 329.

⁶¹ *Ibid.*, t. II, pág. 279.

⁶² *Ibid.*, pág. 40.

⁶³ *Ibid.*, pág. 45.

Las variaciones alrededor del instante constituyen la mayor parte de las metáforas de Luis Vidales: *flashes* visuales, visiones fugaces de escenas que atraen el ojo para desaparecer en seguida y nunca jamás volver a suceder. Adecuación relámpago entre el ojo del observador y un momento fuerte de lo cotidiano, estas 'metáforas *flashes*' o 'metáforas Kodak' o también 'instantáneas' son comparaciones *in praesentia* en su mayor parte:

Lluvia. Lluvia.
 [...]

A éste lo van a enterrar.
 [...]

Yo veo el dorso del acontecimiento.
 [...]

Las coronas
 —neumáticos de carnaval—
 van colgadas del carro
 como repuestos
 [...]

Ya no llueve ⁶⁴.

Las 'metáforas Kodak' y *flashes* visuales recuerdan los apuntes de Jankélévitch acerca del instante, la 'ocasión' y la sincronización entre uno y otra. Las instantáneas vidalianas son sin lugar a dudas, 'ocasiones poéticas' o momentos de percepción, imprevisibles e irreversibles, en un mundo en el que cada instante trae su dosis de novedad y de inesperado. La calle y la ciudad son lugares privilegiados para estos encuentros visuales:

Pasaron dos señoritas
 [...]

vi cómo sus piescillos
 iban desenvolviendo
 el hilo de su andar
 que habían dejado amarrado en casa ⁶⁵.

⁶⁴ *Suenan Timbres*, op. cit., págs. 70-71.

⁶⁵ "Visioncillas en la carrera séptima", *ibid.*, pág. 65.

4.3. *Lenguaje generacional e imaginario*

La recurrencia de algunos símbolos y arquetipos utilizados por Los Nuevos permite establecer un nexo entre lenguaje generacional e imaginario colectivo. León de Greiff utiliza el *Adiós* para poner en jaque el peso del inmovilismo y del tiempo fijado al proclamar la apertura, la ruptura, la aereación. En 1922, afirma el carácter irreconciliable de la nueva estética con la del Centenario:

Adiós! Abur! caquética Retórica,
 Metafísica- dócil Celestina,
 Gramática hipertrófica si inane,
 y tú, obsoleta, inofensora Métrica!
 [...]
 Abur! Adiós! Mil veces!⁶⁶.

Se constituyen series léxicas comunes en las cuales el adverbio 'lejos', por ejemplo, resume el abandono de una sociedad petrificada y la promesa de un territorio conquistado por el verbo poético. León de Greiff rodea de manera recurrente las interjecciones "Adiós", "Abur" o "Agur", de verbos cuyo campo semántico remite a 'irse', 'andar', 'vagar', 'errar' y sus sinónimos. Con frecuencia, a estos últimos se añaden las formas adverbiales 'sin rumbo', 'al azar', acompañadas del sema del zig-zag ("Ambulábamos zig-zagueantes"). En *Breve canción de la marcha* (1925) dedicada a Abel Farina, poeta y amigo, León de Greiff concentra estas marcas de una generación que está afirmándose

abur! nos vayamos al río sonoro,
 a la hermética selva, al desierto,
 y a la abierta pampa!
 [...]
 -amigo mío, hermano- vamos a la aventura ⁶⁷,

⁶⁶ LEÓN DE GREIFF, *op. cit.*, t. I, pág. 147.

⁶⁷ *Ibid.*, pág. 173.

permite al autor encontrarse con su lector alrededor de valores compartidos. El viento y la nube constituyen una polarización de imágenes alrededor del esquema de la apertura y permiten a León de Greiff hacer esta declaración de identidad:

Yo soy el Viento.
 Alígero discurso
 por los collados; con mis brazos ciño
 la esbelta línea, el musical susurro
 [...]
 Yo soy el Viento.
 Y al azar discurso ⁷¹.

Y Luis Vidales hace lo propio en el poema *Las nubes*:

-¿las nubes?-
 Naciones que hacen el mapa del cielo
 Continentes
 Países
 islas
 las manchas blancas de las nubes.
 ¡Oh! mi patria
 mi única patria ⁷²

La *renovación*, política y social, constituye a la vez la ideología de Los Nuevos y una constelación simbólica a partir del mitema 'desaparición de una civilización'. Pero el advenimiento de una Edad Nueva sólo podrá establecerse después de una 'purificación'. Ésta es el producto de un esquema dierético ⁷³, al cual cada uno le añade un simbolismo y una lexicalización diferentes. La primera guerra mundial desempeña este papel de agente separador para R. Vinyes, en tanto que para Luis Tejada lo hacen los símbolos de la bala y del revólver, síntesis de lo instantáneo, de la modernidad y de la

⁷¹ LEÓN DE GREIFF, *op. cit.*, t. I, pág. 328.

⁷² LUIS VIDALES, *Suenan Timbres*, *op. cit.*, pág. 125.

⁷³ "cortar, salvar, separar y discernir entre las tinieblas el luminoso valor", en GILBERT DURAND, *Les Structures anthropologiques ...*, *op. cit.*, pág. 202.

muerte. Las balas se dirigirán contra los opresores, trabajando “en la oscura obra de la transformación del mundo como los ciegos gusanos de las tumbas que preparan la materia para un nuevo florecimiento”⁷⁴. Para León de Greiff, el símbolo del Diluvio resume en 1926 la espera del gran cambio:

Si ha de llover ... que llueva! Que llueva! Que llueva!
 [...]
 Que llueva! que llueva! Que insista lloviendo!
 Es el Diluvio, acaso? Es el Diluvio,
 por ventura? El Diluvio? ¿Es el Diluvio? ⁷⁵.

Vidales simboliza la purificación con el viento, que se lo lleva todo a su paso, instaura la primavera, vuelve dinámico lo que estaba condenado al estatismo, como *las flores de los empapelados* y abre el espacio:

Oh primavera primavera
 olvidad esas flores de campo
 y de cielo
 y venid a los cuartos
 para que revivan las flores
 del papel
 [...]
 Pero traed vuestros vientos
 porque será bello espectáculo
 ver
 cómo se mecen al aire
 las flores de los empapelados ⁷⁶.

La nueva generación representa así la promesa de otra fase histórica y la posibilidad dada al país de volver a encontrar su energía primera. En 1930, el anuncio de la victoria de Olaya Herrera (“La Edad Media acababa de morir, para dar paso al Renacimiento colombiano”⁷⁷), marca el comienzo

⁷⁴ LUIS TEJADA, *Gotas de tinta*, op. cit., pág. 159.

⁷⁵ LEÓN DE GREIFF, op. cit., t. I, pág. 200.

⁷⁶ LUIS VIDALES, *Suenan Timbres*, op. cit., pág. 128.

⁷⁷ ALBERTO LLERAS, *Mi gente*, op. cit., pág. 182.

de este segundo nacimiento que parece haberse cumplido en 1938 bajo el mando del Presidente López⁷⁸. El compromiso y la acción política que forman parte de la vida de Luis Vidales a partir de 1930 contribuyen también a ayudar a re-nacer en lo imaginario el mundo y la civilización en Colombia. El símbolo de la primavera —“es primavera la Historia”—, ahora unido a la revolución rusa, indica un comienzo absoluto tan vigoroso que modifica hasta el ritmo vegetal:

Cinco son las estaciones de la tierra:
Verano, invierno, otoño, primavera, revolución⁷⁹.

El mitema del “comienzo absoluto” se combina con el de la creación para componer el de la “nueva era” o “re-nacimiento” y luego del “nuevo hombre”. Carlos Vidales afirma que dos personalidades han marcado el imaginario de los años *nuevos*: Lenin y Chaplin. Una crónica de Tejada, titulada *Lenin* se parece así más al *Credo* del cristiano que a un análisis político: “Creo en la capacidad de perfección del pueblo y creo en la nueva humanidad espléndida, que el pueblo de hoy va a crear, a sacar de su nada, de su lodo maravilloso amasado con sudor”⁸⁰.

Charles Chaplin ofrece al imaginario de Los Nuevos y de otros de sus contemporáneos latinoamericanos varios puntos de identificación. Es ante todo un nómada (“Chaplin es cósmico como nosotros y —como nosotros— andariego”)⁸¹, modelo del estilo de vida de la sociedad futura en opinión

⁷⁸ “Del mes de junio de 1934 [...] al de enero de 1938, sobreviene para Colombia una transformación trascendental en sus instituciones, costumbres y sistemas administrativos y un cambio tan radical en su estructura económica, que muchos de sus términos se ven invertidos”, recuerda JORGE ZALAMEA en “La industria nacional” (1938), en *Literatura, política y arte*, *op. cit.*, pág. 136.

⁷⁹ LUIS VIDALES, “La costurera”, 1930, en *La Obrería*, *op. cit.*, pág. 6.

⁸⁰ LUIS TEJADA, *Gotas de tinta*, *op. cit.*, pág. 364.

⁸¹ LUIS VIDALES, “Presentación polifacética de Charlie Chaplin”, *op. cit.*, pág. 1.

de Tejada. Representa una nueva identidad, liberada de los arraigos territoriales y encarna el símbolo de la nueva edad de una América del Sur ("Chaplin es, sobre todo, un estado de alma")⁸², buscando una nueva alianza y a la espera de su Mesías:

La conquista, el virreinato fueron nuestro Egipto. Nuestro Moisés es Bolívar. Hace un siglo que vagamos por el desierto sin que los pies encuentren soldadura con la tierra⁸³.

La dimensión mítica del personaje de Charlot integra los aportes de la Modernidad:

Chaplin [...] es algo como un Jesús moderno que, en embajada de gracia y de ternura, por redimirnos se crucifica cotidianamente en los telones de las cinco partes del mundo. Pero, al igual de Cristo, cuando Chaplin se crucifica, ya tiene asegurada la resurrección⁸⁴.

Esta es la formulación del nódulo del mito de esa generación, alrededor de su 'héroe' o personaje emblemático. Éste, para asegurar el re-nacimiento de la comunidad que lo lleva, debe aceptar el sacrificio y la muerte cuyo aspecto dramático es borrado por el cinematógrafo. Esta mitificación de Charlot está en el centro del imaginario de la renovación y del re-nacimiento en América latina en general; se vuelve a encontrar tanto en Juan Lemus Roca ("Santo Charlot/hombre-Cristo"⁸⁵), como en Mariátegui:

Chaplin encarna, en el cine, el bohemio [...]. Navarro Monzó, para quien San Francisco de Asís, Diógenes y el propio Jesús serían la sublimación de esta estirpe espiritual, dice que el bohemio es la antítesis del burgués. Charlot es antiburgués por excelencia⁸⁶.

⁸² *Ibid.*, pág. 1.

⁸³ *Ibid.*, pág. 1.

⁸⁴ *Ibid.*, pág. 1.

⁸⁵ JUAN LEMUS ROCA, "Canonización de Charlot", en *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, 26 de octubre de 1936, pág. 5.

⁸⁶ JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, "Esquema de una explicación de Chaplin", *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, 26 de octubre de 1936, pág. 2.

El sustrato judeocristiano de esta representación no debe hacer pasar por alto que el nuevo hombre del que se trata es libre espiritualmente. *El regreso de Eva* de J. ZALAMEA pertenece a esta construcción imaginaria, ya que un 'sabio' espera que de la unión de Eva (quien es nada menos que la Primera Mujer, Eva, encontrada viva en una tribu de indios de América latina de la que era la diosa y la cortesana) y de Jaime, "el hombre perfecto", nacerá un nuevo género de redentor, ya que abrirá a la humanidad las puertas del placer y de la libertad: "Lo interesante es que el hijo salve a la humanidad. Él será el nuevo, el verdadero Mesías, pero un Mesías Creador, sin parábolas, sin calvario"⁸⁷.

Valiéndose de los elementos de un socialismo aún impregnado de las nociones y del léxico de la religión, Los Nuevos, recomponen el mito crístico con fragmentos sacados del personaje de Prometeo, de la figura del Cristo y de Chaplin. Para el chileno HUIDOBRO, este nuevo hombre será el nuevo Adán, o segundo nacimiento de la humanidad (*Adán*, 1916): "Mi Adán no es el Adán bíblico, aquel mono de barro al cual infunden vida soplándole la nariz: es el Adán científico"⁸⁸.

La presencia de un sustrato cristiano en las ideas socialistas reaparece en el papel redentor y mesiánico que Los Nuevos le atribuyen al conductor de masas. Gaitán, el líder político de su generación, utiliza su talento de orador para crear una relación en la que se fusiona con su auditorio, inédita en ese país de castas e inspirada por el éxito de los dirigentes populistas de otras naciones. Luis Vidales así lo recuerda:

Es difícil llegar a la comprensión plena de lo que [...] ocurría entre el orador y la masa cuando Gaitán hablaba. Era una intimidad profunda [...]. En Gaitán había una fusión conmovedora entre individuo y masa⁸⁹.

⁸⁷ JORGE ZALAMEA, *El regreso de Eva* (1ª ed., San José de Costa Rica, 1927), [s. l.], Ed. Minerva, 1936, pág. 144.

⁸⁸ Citado en JORGE SCHWARTZ, *op. cit.*, pág. 73.

⁸⁹ LUIS VIDALES, *La insurrección desplomada*, 2ª ed. (1ª ed., octubre de 1948), Bogotá, Alberto Estrada Ed., 1979, pág. 22.

Gaitán se da por misión hacer nacer una conciencia de sí y una identidad en los que representa: "No soy un hombre, soy un pueblo". De esta forma le devuelve al pueblo lo que le quitó su principal enemigo, la oligarquía

compuesta de los que, desde su posición de mando, se adueñan en permanencia de la substancia del pueblo, intentan 'robarle su fisonomía', arrancarle su ser nacional, conferirle el estatus de 'raza inferior'⁹⁰.

A ese "Hombre símbolo" (G. VIEIRA, 1973) el discurso populista le permite reactualizar política y laicamente el mito crístico. Dos meses antes de su asesinato, titula dos de sus discursos *Oraciones*. Pronuncia *La Oración por los humildes* en el cementerio de Manizales el 15 de febrero de 1948, frente a las tumbas de las víctimas de la violencia política. *La Oración por la paz*, del 7 de febrero de 1948 remata *La Manifestación del Silencio*: todos los participantes tienen que observar el silencio más estricto. Sólo habla el líder y se dirige al Presidente Ospina Pérez como a un Padre implacable cuya clemencia implora para este pueblo que se expresa mediante su voz:

Impedid, señor la violencia. Queremos la defensa de la vida humana, que es lo menos que puede pedir un pueblo⁹¹.

Ese mito y esa figura crísticos que el líder colombiano adapta a su circunstancia histórica se integran en el discurso colectivo. Alfonso López Michelsen, al hablar del *Bogotazo* y de las consecuencias del asesinato de Gaitán, describe una conmoción de los elementos, pero ahora urbanos: "Durante 5 días y 5 noches la ciudad fue saqueada y semidestruida en un acto de protesta colectiva"⁹².

⁹⁰ DANIEL PÉCAUT, *L'Ordre et la violence*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études, 1987, pág. 259.

⁹¹ Citado por BENJAMÍN ARDILA DUARTE, *Gaitán y la izquierda liberal*, Bogotá, Ed. Cámara de Representantes, 1984, págs. 165-166.

⁹² ALFONSO LÓPEZ MICHELSEN, "Jorge Eliécer Gaitán", págs. 175-213 en BENJAMÍN ARDILA DUARTE, *op. cit.*, pág. 212.

5. IMAGINARIO Y VANGUARDIA

Los movimientos de vanguardia se agrupan bajo unos rasgos comunes, hasta tal punto que Miklós Szabolcsi y Jean Weisberger hablan de un "parecido de familia". En efecto, las primeras vanguardias y las que aparecieron después de 1945 "nacieron y crecieron en un medio esencialmente inestable y dinámico. Después de 1900, guerras, revoluciones, putsch, crisis y golpes de estado se suceden, provocando una inmensa mezcla de pueblos"⁹³. El esquema de la apertura y de la circulación generalizada permite extender la noción de generación más allá de las fronteras, ya que la urgencia de 'conectar' a Colombia con el mundo no es una construcción imaginaria reservada a Los Nuevos. Xavier Villaurrutia, uno de los fundadores de la revista mejicana de vanguardia *Contemporáneos* (1928-1931), declara: "Nuestra misión más importante fue la de poner en contacto, en circulación, a México con lo universal"⁹⁴. La gran dispersión de los centros, como si se tratara de un fenómeno transnacional corresponde a otra característica de la vanguardia⁹⁵; cada núcleo latinoamericano va a desarrollar una variante de lo que la crítica ha llamado los "ismos". Aunque la Bogotá con *cola de virreinato* de los años 20 no tiene nada de una metrópoli, la ciudad ha desempeñado un papel decisivo para Los Nuevos.

Antes de empezar un mitoanálisis de los movimientos de vanguardia, hay que recordar que en su definición clásica, el mito tiene por función el volver a encontrar el tiempo

⁹³ "Diffusion des avant-gardes", págs. 608-616, en JEAN WEISBERGER, *Les avant-gardes littéraires au XXème siècle*, Centre d'Études des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, 2 ts., Budapest, Akademiai Kiadó, 1986, t. I, pág. 609.

⁹⁴ Citado en HUGO J. VERANI, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Roma, Bulzoni, 1986, pág. 15.

⁹⁵ "No falta ninguna gran metrópoli, incluso ciudades menos pobladas, como Florencia, Zurich [...] se unen al concierto", JEAN WEISBERGER, *op. cit.*, t. I, pág. 609.

primordial⁹⁶. Para la Modernidad, aquel lugar de origen, fuente de modelos y de comportamientos, es lo Nuevo. No lo dudaban los surrealistas cuando afirmaban que “una verdadera mitología moderna está formándose”⁹⁷ y proclamaban el surrealismo como un “modo de creación de un mito colectivo” que hay que hacer concordar con “el movimiento más general de liberación del hombre”⁹⁸.

5.1. *El fin de una estética*

La ciudad representa el primer ‘comprobante’ del cambio de estructura del imaginario. Para Los Nuevos como para las demás vanguardias latinoamericanas es fuente de escritura: “otra fuente de mi inspiración: la calle [...]. Es esto una influencia rotunda en mi poesía”⁹⁹.

Se integra en efecto en una estructura del imaginario en la que se opone a la Naturaleza, percibida ahora como signo de grandilocuencia y desahogo sentimental, de poesía postiza y pastiche, de negación de la modernidad y del apego enfermizo al pasado. Para el observador *nuevo*, el espectáculo del mundo natural es algo caduco. Así, para Tejada:

¿No crees que la admiración de los espectáculos inmensos, francamente sublimes, es un sentimiento que ya no encuentra eco en nuestros espíritus modernos? A mí [...] las tempestades me parecen de una ridícula y estrepitosa *mise en scène*, y los crepúsculos, que realmente han pasado de moda, me tienen sin cuidado¹⁰⁰.

El imaginario con el cual se representa a la Naturaleza significa la generación a la que se pertenece. Su principal

⁹⁶ Así lo define Mircéa Éliade: “el Tiempo en el que el acontecimiento se verificó por primera vez [...]. Tiempo prodigioso, “sagrado”, cuando algo *nuevo, fuerte y significativo* se ha manifestado cabalmente”, “ΜΥΤΗ, Approche d'une définition”, en *Dictionnaire des mythologies*, sous la direction de Yves Bonnefoy, 2 ts., Paris, Flammarion, 1981, págs. 138b139b-140a.

⁹⁷ Citado en JEAN WEISBERGER, *op. cit.*, t. II, pág. 767.

⁹⁸ *Ibid.*, pág. 768.

⁹⁹ LUIS VIDALES, *Suenan Timbres, op. cit.*, pág. 34.

¹⁰⁰ LUIS TEJADA, *Gotas de tinta, op. cit.*, págs. 46-47.

defecto es no poseer el valor emblemático del mundo contemporáneo, la movilidad (que se convierte en velocidad o en cambio). El hombre se ha visto obligado a crear la locomotora —símbolo por antonomasia de la Modernidad— en vista de las deficiencias de la Naturaleza y “a pesar de sus laboriosas y hasta cierto punto admirables tentativas”¹⁰¹.

Eso de ver un paisaje en un mismo lugar —es necesariamente aburrido. Lo contrario sería encantador. Y espectacular. Un grupo de árboles emigrando bajo el cielo”¹⁰². [...].

Se pone en tela de juicio y se ridiculiza la fuerza suprema de la Naturaleza, su infinita capacidad de creación. En uno de sus primeros escritos, *Una historia extrañamente sentimental* (1925), J. ZALAMEA describe un perro así:

Uno de esos animales que nos hacen rebelar contra la imprevisión de la naturaleza, que, en su afán de transformación, crea seres con una imprevisión ridícula de mujer satisfecha del milagro de su vientre”¹⁰³.

La irrupción de la Modernidad convierte el poder de creación de la Naturaleza en un componente del mitema de la ‘decadencia’ y del de ‘fin de una era’. Así, en la *Oración de los bostezadores*, dedicada a *Leo Le Gris-Bostezador*, es decir a León de Greiff:

Señor
 Estamos cansados de tus días
 y tus noches.
 Tu luz es demasiado barata
 y se va con lamentable frecuencia.
 [...]
 Señor
 [...]
 te suplicamos todos los bostezadores

¹⁰¹ *Ibid.*, pág. 277.

¹⁰² LUIS VIDALES, *Suenan Timbres*, op. cit., pág. 152.

¹⁰³ JORGE ZALAMEA, *Literatura, política y arte*, op. cit., pág. 607.

que transfieras tus crepúsculos
para las 12 del día.
Amén ¹⁰⁴.

G. APOLLINAIRE también, en los primeros versos de *Zone* anuncia que un mundo no termina de morir:

Al final estás cansado de ese mundo antiguo
[...]

Estás hasta la coronilla de vivir entre las antigüedades griegas y romanas.

Todas estas representaciones son también afirmaciones de identidad; el *Non serviam* (1914) de V. HUIDOBRO articula varios puntos del mito de la vanguardia, como la rebeldía contra la vieja organización del mundo: "Y he aquí que una buena mañana [...] el poeta se levanta y grita a la madre Natura, *Non serviam*" ¹⁰⁵.

Este rechazo es el del artista a los parámetros estéticos contruidos alrededor de la *mimesis*, que han hecho de la Naturaleza su centro y piedra de toque. Es también el inicio de un cambio de estructuras de imaginario y la afirmación de otro aspecto de la Modernidad: la posibilidad dada al hombre de crear por fin un mundo que sea su producto y su causa y cuyo génesis y leyes de existencia sean independientes de los de la creación divina. Crear lo que nunca ha existido anteriormente por obra de la técnica constituye una de las primerísimas promesas del siglo xx para el poeta, el artista y el hombre en general:

Nunca hemos creado realidades propias como ella lo hace o lo hizo [...] no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias ¹⁰⁶.

La técnica y el progreso prometen la realización de los más viejos sueños y fantasmas de la humanidad: dominar las

¹⁰⁴ LUIS VIDALES, *Suenan Timbres*, *op. cit.*, págs. 101-102.

¹⁰⁵ VICENTE HUIDOBRO, citado por JORGE SCHWARTZ, *op. cit.*, pág. 72.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pág. 72.

fuerzas incontrolables y misteriosas de la Naturaleza. Huidobro, el primero en América latina, lo afirma: de ahora en adelante, el hombre, merced a su capacidad creativa y a las posibilidades infinitas ofrecidas por sus últimos inventos, puede atribuirse el estatuto de dios de la Modernidad. La declaración del *Arte poética* (1916): “El poeta es un pequeño Dios”¹⁰⁷, señala la superación de los sueños y de las angustias de la humanidad frente a la divinidad, a la vez que designa el comienzo de una nueva etapa en su historia: “Una nueva era comienza”¹⁰⁸.

Los Nuevos convierten el mitema de la creación en uno de los pilares de su ruptura con la tradición literaria colombiana. Luis Vidales, inaugura la sección poética de su primer libro, *Suenan Timbres*, con una serie de cuatro poemas, “Poemas de la Yolatría”, que comienzan todos con “mis versos”, como si a partir de ahí construyera un mundo con este acto de lenguaje:

Dijo mi verso lógico y sencillo.
 Derribaron los árboles.
 Es decir
 desyerbaron el cielo
 [...]
 Y agregó mi verso
 lógico y sencillo.
 A esos pobres árboles
 les tumbaron el cielo¹⁰⁹.

Instaura una nueva lógica —palabra emblemática de este poema que lleva por título “La arboleda y la lógica”—, en que otro modo de ver, *ver nuevo*, anuncia la irrupción de un espacio, *espacio nuevo*. Si la creación es un lazo entre las vanguardias latinoamericanas y las corrientes europeas, constituye otro ‘comprobante’ del cambio de estructura del imaginario: la búsqueda de formas nuevas. Entre los primeros,

¹⁰⁷ *Ibid.*, pág. 72.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pág. 73.

¹⁰⁹ LUIS VIDALES, *Suenan Timbres*, op. cit., pág. 59.

Marinetti propuso un verso libre “reorganizado”, dinámico y móvil, capaz de adaptarse a los ritmos, emociones y movimientos propios del hombre del siglo xx. Podrá nacer así una “poesía libre, [...] ritmada por la sinfonía de los *meetings*, de las fábricas, de los automóviles, de los aeroplanos volantes”¹¹⁰.

Parece que fue Ramón Vinyes el primero en Colombia en proclamar el advenimiento de una nueva era, preparada por la guerra de 1914-1918: “Saludemos el advenimiento de la edad novísima”¹¹¹. Se añade a esta representación la de América como lugar idóneo para la próxima civilización. El renacimiento será allí nacimiento, todavía próximo al primero, del que habrá conservado las fuerzas: “Un nuestro teatro [...] ha de ser teatro de vigor [...] de primitividad [...] un teatro en donde vivan seres que sientan aún los días del génesis”¹¹².

Este mitema ofrece un doble aspecto en Los Nuevos: político y estético. Los que en el grupo privilegiaron lo político como campo de acción representaron el país como una entidad en la que espacio, individuo e Historia son tan “nuevos” que hacen posibles todas las creaciones. Así lo formula Alberto Lleras en 1929: “Hace muy pocos años que hemos fabricado nuestros códigos. Nuestra Constitución es adolescente y su último acto reformativo no ha cumplido mayor edad”¹¹³.

5.2. *La vanguardia y la organización de sus mitos*

Si la vanguardia y la Modernidad modifican las estructuras de imaginación, disponen de manera específica unos

¹¹⁰ Citado por GIOVANNI LISTA, *La libération du mot*, págs. i-xxiv, en F. T. MARINETTI, *Les mots en liberté futuristes*, Lausanne, L'âge d'homme, 1987, cit. pág. v.

¹¹¹ *Voces, 1917-1920*, vol. V, julio de 1919, núm. 46, en *Selección de textos*, Selección y prólogo de Germán Vargas, Bogotá, B. C. C., 1977, pág. 96.

¹¹² *Voces, 1917-1920* vol. IV, octubre 10 de 1918, núm. 37, *op. cit.*, pág. 396.

¹¹³ *El periodista Alberto Lleras, op. cit.*, pág. 49.

mitos determinados. G. Durand ha demostrado que el limitado número de estos últimos “exige nuevas acomodaciones míticas constantes y repetidas en el curso de la historia de una misma cultura”¹¹⁴. Mediante la noción de mitema, G. Durand identifica para el siglo XIX, de los románticos a los naturalistas, “la existencia imponente de dos series”¹¹⁵, interdependientes;

... [la primera] [...] gira en torno [...] del final de Satán, de la caída seguida de modo ineludible por la Asunción, en una palabra del Mito de la Redención [...]. Mito que muy pronto se tiñe de las aspiraciones humanistas del siglo y se instala en la mayor parte de los casos como Mito titánico: el de Prometeo¹¹⁶.

En el siglo XX los mitemas de la creación y del hombre nuevo que se alza hasta un pie de igualdad con la divinidad mediante la técnica, hace evolucionar estas dos series del siglo XIX sobre dos ejes, el mesiánico y el demiúrgico. Este último prosigue el mito de Prometeo en el que el elegido — el poeta — se rebela contra un Dios injusto y una Creación cuyas leyes son insufribles y arbitrarias: “la época que comienza será eminentemente creativa. El Hombre sacude su yugo, se rebela contra la naturaleza como antaño se rebelara Lucifer contra Dios”¹¹⁷.

El mito titánico se ha modificado: la rebeldía se ha convertido en promesa de creación y afirmación de un mundo nuevo. Es lo que anuncian estas declaraciones de HUIDOBRO en *El creacionismo* (1925):

Si el hombre ha sometido para sí a los tres reinos de la naturaleza, el reino mineral, el vegetal y el animal, ¿por qué razón no podrá agregar a los reinos del universo su propio reino, el reino de sus creaciones?¹¹⁸.

El mitema del advenimiento de una nueva era no se debe asimilar a una ensoñación cíclica, compuesta de mini-

¹¹⁴ GILBERT DURAND, *Figures mythiques* ..., *op. cit.*, pág. 309.

¹¹⁵ *Ibid.*, pág. 226.

¹¹⁶ *Ibid.*, pág. 226.

¹¹⁷ VICENTE HUIDOBRO, citado por JORGE SCHWARTZ, *op. cit.*, pág. 82.

¹¹⁸ *Ibid.*, pág. 86.

vueltas atrás sin otra función que la de volver a añadir una dosis de esperanzas a un impulso que está entibiándose: es quitarle algo de su fuerza, de su poder dinamizante y de su radicalismo. Querer unir esta constelación con el “*topos* mítico” del regreso al Paraíso Perdido como lo propone Adrián Marino¹¹⁹, es quitarle dos de sus características: su historicidad y su modo de articulación de diversos mitemas. Y eso tampoco deja ver que estos últimos son específicos de la vanguardia y característicos de una época.

Si la vanguardia permite observar los lazos entre una nueva formulación de las constelaciones simbólicas y generación, los diversos mitos de la Modernidad esbozan también el imaginario de un cambio de civilización. Las artes, el lenguaje y la técnica son los motores de esa nueva era que va a renovar el viejo entorno en su totalidad:

Queremos nuevos sonidos nuevos sonidos nuevos sonidos
[...]
Y que todo tenga un nombre nuevo¹²⁰.

Así la representación imaginaria que Los Nuevos se hacen de sí mismos en la historia nacional como “autoengendrados”, hijos de nadie, pertenece al común denominador de los grupos de vanguardia: rechazar el aporte de la tradición y darle la espalda al pasado (“Es indudable que el pasado [...] es la bestia negra de las vanguardias. La antitradición es la piedra angular de todos sus manifiestos”¹²¹). Esta negación revestirá la forma simbólica del asesinato del padre: “No se puede llevar a todas partes el cadáver de su padre. Se abandona en compañía de otros muertos” (APOLLINAIRE, 1913) o “En arte el primer acto de un hijo es el de renegar de su padre” (REVERDY, 1919)¹²². Para J. ZALAMEA el advenimiento de una

¹¹⁹ “Sur le manifeste”, en JEAN WEISBERGER, *op. cit.*, t. II, pág. 1045.

¹²⁰ APOLLINAIRE, “La Victoire” (1917), citado en JEAN WEISBERGER, *op. cit.*, t. II, pág. 741.

¹²¹ ADRIAN MARINO, en JEAN WEISBERGER, *op. cit.*, t. II, pág. 633.

¹²² *Ibid.*, citado pág. 634.

generación corresponde a un enfrentamiento inevitable y violento con el padre, pero necesario para afirmar su identidad: "Quien no se rebela contra su progenitor y con él lucha y lo vence y supera defrauda a la especie y se defrauda a sí mismo: se queda a la mitad de su propia medida"¹²³.

La vanguardia, cualquiera que sea su nacionalidad, es la voluntad de romper el lazo establecido por la cultura occidental entre el peso del pasado y la belleza, la inmortalidad, la obra de arte. De ahí el rechazo de "dejar huellas de su paso por la tierra" de A. BRETON¹²⁴, o de considerar una obra como acabada "Un libro terminado es un libro que ya no existe" (BLAISE CENDRARS)¹²⁵, afirmaciones cuyo eco encontramos en Luis Vidales. La respuesta de Los Nuevos a la contradicción que existe entre el rechazo del pasado y el ser mismo del pasado¹²⁶, será la sobrevaloración de un tiempo "proyectivo", que está por venir; este presente que justo está aquí y el futuro les permitirán ser más nuevos aún. Estas son también las posiciones de las vanguardias europeas, unas de las cuales incluso proponen "borrar la historia [...] se niega que pueda existir objetivamente"¹²⁷. Si los europeos niegan su tradición ("Adiós Europa. Se acabó la bella tradición")¹²⁸, Los Nuevos afirman que no poseen ninguna. No pueden proclamar como el grupo rumano Alge: "Destruyan las raíces de su pasado" (1930)¹²⁹. La vanguardia europea declara su antagonismo irreconciliable con el mundo grecolatino, terreno de elección del clasicismo; Los Nuevos se alzan contra una cultura y una tradición que juzgan truncadas por el deseo mimético y las conductas de apropiación. Esta elección generacional de

¹²³ JORGE ZALAMEA, *Literatura, política y arte*, op. cit., págs. 25-26.

¹²⁴ Citado en JEAN WEISBERGER, op. cit., t. II, pág. 687.

¹²⁵ *Ibid.*, pág. 687.

¹²⁶ "El pasado que soy, tengo que serlo sin posibilidad de no serlo", apunta JEAN-PAUL SARTRE, en *L'Être et le Néant* (1ª ed., 1943), Paris, Gallimard, 1979, págs. 153-154.

¹²⁷ ADRIAN MARINO, en JEAN WEISBERGER, op. cit., t. II, pág. 641.

¹²⁸ RAYMOND BELLOUR, 1913, citado en JEAN WEISBERGER, *ibid.*, pág. 640.

¹²⁹ *Ibid.*, citado pág. 641.

rechazar el peso del pasado convierte al imaginario de las vanguardias y del Futurismo en un conjunto lleno de optimismo y abierto sobre el porvenir:

A pesar de las ruinas de las que se rodea, el futurismo sigue siendo mucho más *constructivo* que *destructor*. Si hace tábula rasa es para proponer *nuevos temas* [...] un *nuevo lenguaje* [...] una *nueva patria* o *sociedad* [...] y, más allá, una *nueva manera de vivir*. El futurista, dueño de su destino, crea la Historia en vez de padecerla, edifica el mundo de mañana. La tan felizmente elegida etiqueta se adecúa perfectamente a la *proyección entusiasta hacia el porvenir* que anima esta vanguardia ¹³⁰.

Hasta un movimiento tan nihilista y destructor como Dada contempla una reconstrucción y un porvenir tras los escombros de la primera guerra mundial. T. Tzara proclama en el *Manifiesto de 1918*: “Ahí está un mundo tambaleante que huye, desposado con los cascabeles de la gama infernal, aquí está en el otro lado: unos hombres nuevos” ¹³¹.

Lo Nuevo compone con el Futuro un mitema en el que está sobrevalorado y en el que la novedad cobra una utilidad específica: prenda y garantía de espontaneidad e innovación radical, que sea principio estético, técnica de supervivencia o deseo de adaptación, ofrece otra definición de lo nuevo. Constituye así uno de los mitemas centrales del imaginario de la vanguardia:

Lo esencial, en esa persecución que no tiene fin, es que se piensa la novedad en términos realmente originales, propios de la vanguardia: como surgimiento y erupción ininterrumpidos, es decir como espontaneidad pura. Los nuevos comienzos, la renovación, el rebotar son entonces inevitables ¹³².

Más que proseguir la novedad por sí misma Los Nuevos buscan el acoplamiento con este siglo y las múltiples técnicas que propone. León de Greiff representa a su generación con

¹³⁰ *Ibid* t. I, pág. 215.

¹³¹ *Ibid.*, pág. 365.

¹³² ADRIAN MARINO, en JEAN WEISBERGER, t. II, *op. cit.*, pág. 717.

imágenes del ruido, avidez, velocidad y violencia, mezcladas con la del vagabundo:

Nosotros con las sienas destrizadas,
 los corazones rotos,
 ebrios de furia báquica, de fervor apolíneo,
 dinámicos:
 ¡nosotros no dormimos oyendo la perenne
 sonata de silencio
 [...]!
 Sino que trota-mundos,
 sino que vagabundos,
 sino que inverecundos,
 ávidos, irrumpimos, y violentos,
 besando con la boca, mordiendo avariciosos y felinos,
 cantando a voz henchida, rientes a cascadas...¹³³.

León de Greiff presenta a su generación como los que “no duermen”; ¿la Modernidad despierta? ¿Constituiría una nueva modalidad del ser en el mundo? Es en todo caso busca del ritmo de la Historia, ajustado sin cesar, representación historizada de una manera de ser en su tiempo, “el siempre yo-aquí-ahora”¹³⁴.

El imaginario de un cambio de civilización anda a la par con una nueva formulación del campo perceptivo espacio/tiempo cuyos principios se sitúan entre 1905 (encuesta de Marinetti sobre el verso libre en su revista *Poesía*) y 1909 (*Manifiesto del Futurismo*). El poeta italiano construye su nueva estética sobre la analogía *futurista* (para diferenciarla de la de los simbolistas). La erige como la figura reina de la Modernidad, ya que ofrece la posibilidad de compactar tiempo y espacio en un solo movimiento, de la misma forma que los nuevos objetos como el automóvil o el avión están dando a las percepciones del hombre la posibilidad de hacerlo. La sorpresa permanente creada por las imágenes futuristas se debe a la plasticidad de la analogía, que permite los acerca-

¹³³ LEÓN DE GREIFF, t. I, *op. cit.*, pág. 246.

¹³⁴ HENRI MESCHONNIC, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, págs. 27-28.

mientos más inesperados y promete nuevas experiencias, propias de la nueva era de la humanidad:

Cuantas más relaciones vastas contienen las imágenes, más tiempo conservan su asombrosa fuerza [...] la imaginación sin hilos y las palabras en libertad nos introducirán en la esencia misma de la materia. [...]. En vez de *humanizar* animales, vegetales, minerales [...] podríamos *animalizar*, *vegetalizar*, *mineralizar*, *electrizar* o *licuefacer* el estilo haciéndole vivir la vida misma de la materia ¹⁸⁵.

La analogía, ahora todopoderosa porque liberada de los engranajes lógicos promete un nuevo modo de percepción, otra manera de decir y de vivir el mundo, perceptiva y ya no racional. Otra percepción remite a un nuevo imaginario, la *imaginación sin hilos* o “la libertad absoluta de las imágenes o analogías expresadas con palabras desligadas, sin los hilos conductores de la sintaxis y *sin ninguna puntuación*” ¹⁸⁶. Una raza de hombres diferentes, adaptados a la avalancha de descubrimientos de la ciencia y de la técnica está entonces por nacer:

Después del reino animal, éste es el reino mecánico que comienza! [...] preparamos la creación del hombre mecánico con partes sustituíbles. Lo libertaremos de la idea de la misma muerte, esa suprema definición de la inteligencia lógica ¹⁸⁷.

BRETON, en su prefacio de *Signe ascendant* (1947), proclama la preponderancia de la analogía y vuelve sobre la demarcación establecida entre metáfora y comparación, que califica de “puramente formal” ya que

sólo nos interesa el disparo analógico: con él sólo podemos actuar sobre el motor del mundo. La palabra más exaltadora de que disponemos es la palabra como, bien sea pronunciada o callada dicha palabra ¹⁸⁸.

¹⁸⁵ F. T. MARINETTI, *op. cit.*, pág. 43.

¹⁸⁶ *Ibid.*, pág. 42.

¹⁸⁷ *Ibid.*, págs. 25-26.

¹⁸⁸ Citado en JEAN WEISBERGER, *op. cit.*, t. II, pág. 998.

De la síntesis analógica debe nacer una nueva lengua, con un estilo asintáctico propio del nuevo hombre: "Liberación de las palabras, alas planeantes de la imaginación, síntesis analógica de la tierra oteada de una sola mirada, concentrada toda en unas palabras esenciales"¹³⁹.

Pero este nuevo hombre con percepciones nuevas reclama una nueva sociedad. Cualquiera que sea la vanguardia de que se trate, le es entonces imposible separar lo estético de lo político. MESCHONNIC lo afirma: "La fusión de la poética y de la política ha constituido la vanguardia"¹⁴⁰. Esta afirmación permite enmarcar el combate político de Los Nuevos en el seno del movimiento más general del imaginario de la renovación.

6. ¿HACIA UN NUEVO ENFOQUE DE LA NOCIÓN DE GENERACIÓN?

Las constelaciones de símbolos y la recurrencia de estos últimos, la presencia de algunos arquetipos permiten deducir que una generación se forma alrededor de una nueva utilización de una serie de mitos. Tres grandes ejes se destacan para la Modernidad. El primero se construye alrededor de una nueva experiencia de la idea de creación y Los Nuevos como todas las vanguardias de este siglo, proclamarán su rechazo de la creación, la primera, para irse en busca del mundo del siglo xx, creado por el hombre. El mito del nuevo hombre orienta el segundo eje y pone en escena a personajes marginales, errantes, vagabundos, exiliados, representando una nueva forma de identidad, como la figura de Charlie Chaplin. El tercer eje, o mitema de lo nuevo, subtiende los dos precedentes y tiene sin embargo un desarrollo independiente.

Acercarse a la noción de generación partiendo de las representaciones elaboradas por un mismo grupo en un mo-

¹³⁹ F. T. MARINETTI, *op. cit.*, pág. 24.

¹⁴⁰ HENRI MESCHONNIC, *Modernité Modernité*, *op. cit.*, pág. 87.

mento dado lleva a franquear otra etapa. Lo que suele llamarse 'cambio' o 'ruptura' entre dos generaciones o entre dos épocas podría situarse en una refundición de los registros, como cuando algunas modificaciones hechas por la generación que está invadiendo la delantera del escenario contribuyen a una transformación radical del mito que gobernaba las representaciones hasta entonces:

Incluso se puede observar cómo un mito, por amputación de un grupo de mitemas, cambia de sentido y cambia el alma de una época: los mitos de Fausto [...] son mitos prometeicos amputados del altruismo del Titán "bienhechor de la humanidad"¹⁴¹.

G. DURAND explica la fusión operada por la Modernidad entre Prometeo y el Mesías con la coexistencia de dos grandes mitos antagonistas en el siglo xx: en la superficie, con Lenin, triunfa la imagen prometeica madurada en el curso del siglo xix

y que culmina en la selección eugénica de una raza de señores. En lo profundo, y como inhibida, la resurgencia del mito alquímico o hermetista en las tierras marginalizadas de las artes¹⁴².

Unir generación con mito(s) compartido(s) permitiría incluir a personalidades determinantes para un grupo dado, sin limitarse al sólo criterio de la edad¹⁴³. Las contradicciones se integrarían en un proyecto político y una dinámica social más vastas, ya que la noción de mitema subraya que una serie de representaciones no impera sola en una misma época. Reunir generación con imaginario es también una manera de abordar bajo un nuevo ángulo la noción de intertextualidad que no se puede dejar de mencionar al notar el sincronismo de las fechas de aparición de la vanguardia, tanto en Europa como en América latina. Hay quienes (Schwartz) señalan a

¹⁴¹ GILBERT DURAND, *Figures mythiques ...*, op. cit., pág. 322.

¹⁴² GILBERT DURAND, *L'imaginaire*, op. cit., pág. 63.

¹⁴³ Eso permitiría incluir en el grupo de Los Nuevos a dos personalidades determinantes en su formación y cuyas fechas los vinculan más bien con las generaciones anteriores: Baldomero Sanín Cano (1861-1957) y Alfonso López Pumarejo (1886-1959).

Non serviam (1914) como fecha inaugural en América latina, y quienes presentan a 1922, *annus mirabilis* (H. Verani) de las vanguardias, momento en que el fenómeno se internacionaliza. Poco importa sin embargo la fecha exacta, ya que son los mitos y los símbolos que, al propalarse, funcionan como 'detonadores' en un imaginario dispuesto a recibirlos. No proclama otra cosa "Rosa Náutica" (1922), manifiesto del *Movimiento vanguardista chileno*:

Somos la generación naciente. Hemos nacido en el Espíritu Nuevo de Apollinaire, Marinetti, Huidobro: de modo que no tenemos necesidad de sacudir las paredes ahumadas de los figones literarios antecedentes ¹⁴⁴.

Las fechas propuestas para el final del movimiento son tan inciertas como las de sus principios (final de los años 20 para algunos, 1938 para otros). Esa inédita capacidad para perdurar demuestra que la fuerza y el dinamismo de la vanguardia le permitieron ser el agente de un cambio de estructuras del imaginario en las que se expresa la espera de una nueva civilización: "Lo que convencionalmente se sitúa en el contexto de una década, en realidad tiene vigencia durante un cuarto de siglo" ¹⁴⁵.

HUIDOBRO, quien toda su vida permanecerá fiel "a las ideas del poeta como redentor de la humanidad y de la poesía como fuerza renovadora" ¹⁴⁶, escribió en los últimos meses de su vida la siguiente carta a Juan Larrea:

Nosotros somos los últimos representantes irresignados de un sublime cadáver [...]. Todo lo que hacemos es ponerle cascabeles al cadáver [...]. Todo es vano. El nuevo ser nacerá, aparecerá la nueva poesía, soplará en un gran huracán y entonces se verá cuán muerto estaba el muerto. El mundo abrirá los ojos y los hombres nacerán por segunda vez —o por tercera o cuarta— ¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Citado en JORGE SCHWARTZ, *Las vanguardias latinoamericanas*, op. cit., pág. 97.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pág. 32.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pág. 62.

¹⁴⁷ *Ibid.*, citado, pág. 62.

La presencia de mitos vanguardistas a lo largo de este siglo puede también leerse como la impregnación de una serie de representaciones. Todos los *Post* sólo serían variantes de ello, bajo el impulso del imaginario de una nueva civilización y de la cantidad de esperanza de 'liberación' y de 'nuevo' que hizo nacer. LUIS VIDALES subraya así el dinamismo de esta estructura del imaginario:

Esta labor nuestra de contribución a la formación del país y su incorporación al mundo moderno, nos da carácter de generación integral, la última que conoce la historia cultural nuestra¹⁴⁸.

MARIE ESTRIPEAUT BOURJAC

Université de Bordeaux.

¹⁴⁸ LUIS VIDALES, citado por ÁLVARO MONROY CAICEDO, en "Una generación integral", *Magazín Dominical de El Espectador*, Bogotá, 14 de abril de 1963.