

# DECANTACIÓN DE LA LITERATURA DE VANGUARDIA EN COLOMBIA A PARTIR DEL ESTUDIO DEL POEMA “LECCIÓN DE MÚSICA” DE JAIRO ANÍBAL NIÑO Y SU RELACIÓN CON LA POESÍA CONCRETA\*

DECANTING OF AVANT-GARDE LITERATURE IN COLOMBIA FROM THE STUDY OF THE POEM “LECCIÓN DE MÚSICA” BY JAIRO ANÍBAL NIÑO AND ITS RELATIONSHIP WITH CONCRETE POETRY

Mario Enrique Eraso Belalcázar<sup>1</sup>

\* **Cómo citar este artículo:** Eraso Belalcázar, M. E. (2023). Decantación de la literatura de vanguardia en Colombia a partir del estudio del poema “Lección de música” de Jairo Aníbal Niño y su relación con la poesía concreta. *Estudios de Literatura Colombiana* 53, pp. 79-96. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.352681>

<sup>1</sup>  [erasomario@udenar.edu.co](mailto:erasomario@udenar.edu.co)  
Universidad de Nariño, Colombia

**Editores:** Andrés Vergara-Aguirre,  
Christian Benavides Martínez

**Recibido:** 15.02.2023  
**Aprobado:** 08.06.2023  
**Publicado:** 31.07.2023

**Copyright:** ©2023 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



**Resumen:** En este artículo se analiza el poema de Jairo Aníbal Niño “Lección de música”, publicado en *La alegría de querer* (1986), vinculándolo con la poesía concreta. Para su desarrollo se han revisado los artículos sobre la presencia de la vanguardia en la literatura colombiana aparecidos en *Estudios de Literatura Colombiana*; también los conceptos de Verani, Cobo Borda, Ardila Ariza, entre otros. Así, se busca establecer la relevancia de la poesía de Niño en el contexto de la vanguardia y de la poesía colombiana contemporánea, teniendo en cuenta que solo tiene un lugar en el canon de la literatura infantil.

**Palabras clave:** Jairo Aníbal Niño, poesía colombiana, poesía concreta, vanguardia, Revista Estudios de Literatura Colombiana.

**Abstract:** This article analyzes the poem by Jairo Aníbal Niño: “Lección de música”, published in *La alegría de querer* (1986), linking it with concrete poetry. For its development, have been reviewed articles appeared in *Estudios de Literatura Colombiana* about the avant-garde presence in Colombian literature; also the concepts of Verani, Cobo Borda, Ardila Ariza, among others. Thus, it seeks to establish the relevance of Niño’s poetry in the context of the avant-garde and contemporary Colombian poetry, taking into account that he only has a place in the canon of children’s literature.

**Keywords:** Jairo Aníbal Niño, colombian poetry, concrete poetry, avant-garde, *Estudios de Literatura Colombiana Journal*.

## Presentación

Desde hace varios años, la revista *Estudios de Literatura Colombiana* de la Universidad de Antioquia ha estado interesada en publicar artículos referidos a la manifestación de las literaturas de vanguardia en la literatura colombiana; en esa medida, desde ese medio de difusión académica se ha pretendido dar respuesta a una pregunta que, aún al día de hoy, sigue suscitando polémica: ¿hubo o no hubo vanguardia en Colombia? A continuación, en la primera parte de este artículo se brindará un bosquejo puntual de lo que la comunidad de investigadores ha podido concluir, y que se puede resumir afirmando que, salvo una que otra excepción no del todo convincente, no hubo manifestaciones sólidas de vanguardia literaria en nuestro país. Ante ese panorama, por mi parte expongo, en la segunda parte, una arista del problema que no ha recibido la atención de la crítica, y que consiste en investigar el diálogo que instaura el poema “Lección de música” de Niño con la poesía concreta, movimiento de vanguardia originado en Brasil en la década de los años cincuenta del siglo xx, liderado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari.

Para los poetas concretistas de Brasil, el poder enunciativo se definía mediante la exploración del espacio del poema y la capacidad fónica de las palabras que le constituyen; por tanto, los poemas concretos, más que a la instancia discursiva, apelan a la preponderancia de la forma, pero desestructurándola; con ello se forja una imagen visual donde las partes del poema —sonido, significado y estructura— están en tensión lúdica. Es claro que “Lección de música” puede interpretarse desde la perspectiva creativa de los poetas concretos, puesto que la organización de las siete notas del pentagrama musical deriva, de una forma intempestiva, en la narración de una declaración amorosa. Por otra parte, en el artículo también propongo que la comprensión de “Lección de música” puede brindar la posibilidad de articular una secuencia didáctica que coadyuve a la enseñanza de ciertas reglas gramaticales a los estudiantes de básica y de secundaria de Colombia.

## Introducción

Un tema de la literatura colombiana que aún se debe investigar, pese a haber sido debatido con cierta amplitud, es la manera en que la vanguardia literaria europea y las poéticas vanguardistas surgidas en América han promovido la cimentación de la literatura colombiana del siglo xx. Interpretar estos vínculos, por una parte, es necesario para

comprender aún más la repercusión de la vanguardia en Colombia, y por otra, porque fortalecer la formación docente, vislumbrando la utilidad didáctica de tales escrituras, permite el desarrollo de la creatividad y el espíritu crítico de la comunidad educativa.

En líneas generales, el ensayo se sustenta con reflexiones de académicos o de personas interesadas en la poesía colombiana; el flujo teórico da paso a lo que constituye el estudio de “Lección de música”, poema de Jairo Aníbal Niño (Moniquirá, Boyacá, 1941-Bogotá, 2010) incluido en *La alegría de querer* (1986). El tema de esta investigación implica identificar sucintamente la historia seguida por la vanguardia en Colombia, situando la circunstancia literaria y vivencial de Niño; en consecuencia, pretendo exponer que “Lección de música” está permeado por huellas escriturales ligadas al entorno de la vanguardia, a partir de la relación del poema con la poesía concreta brasilera.

### Discusión del tema

Es lugar común de la crítica asumir que no hubo literatura de vanguardia en Colombia. En ese sentido, Gustavo Cobo Borda (1980) afirma que la poesía colombiana no ha generado riesgos a quienes la escriben ni a quienes la leen. Señala en “La tradición de la pobreza” que

La lectura de la poesía colombiana, aunque solo sea la de un siglo, resulta incómoda. Es una poesía poco importante. No es que no haya algunos buenos poetas y, lo que es quizás más importante, algunos buenos poemas. Es que la sensación general es de profunda e inalterable intrascendencia. Como el país, también la poesía colombiana resulta pobre. Pobre en recursos. Pobre en imaginación (p. 11).

Cobo Borda es irónico, pero habla en serio al alertar sobre la ambición estética de una poesía que no alcanzaría la calidad de otras. La excepción, siguiendo a Cobo Borda, es José Asunción Silva, aunque ya desde el siglo XIX hubo personas dispuestas a tergiversar el valor de su poesía y a demoler su imagen, mientras que sobre la literatura colombiana se han resumado opiniones de poca gravedad. Cito a Eduardo García Aguilar (2001): “La colombiana es una poesía pasmada, abortada, rezagada, comiéndose las uñas, modosita, sin grandes ambiciones, siempre tímida, temerosa de pasar la raya o lanzarse al abismo [...] Silva, arquetipo del fracasado suicida que se malogra” (párr. 1). La bravata está emulando sin más a lo dicho por Cobo Borda.

De cualquier modo, es mayor la perplejidad cuando las ideas negativas sobre el talante de la literatura de Colombia vienen de afuera, porque el complemento de criticar la poesía colombiana por timorata es argumentar que sus cimientos son inamovibles, reacios a aires diferentes. Apunta el ensayista uruguayo Hugo Verani (1990): “En Colombia,

país tradicionalista y cauto, aferrado a un modernismo epigonal, las proyecciones de la vanguardia han alcanzado escaso desarrollo, no hubo actividad de verdadera vanguardia, solo figuras aisladas que acogen tendencias innovadoras o antirretóricas” (p. 27). La convicción con que Verani formula esta idea no se puede ignorar. Los poetas singulares son León de Greiff y Luis Vidales, cuya escritura es útil para demarcar un territorio no tan conservador, a tono con la ruptura.

Ahora bien, desde hace algún tiempo, la revista *Estudios de Literatura Colombiana* de la Universidad de Antioquia —en adelante *ELC*— ha publicado artículos sobre la literatura producida durante los años veinte en Colombia. Esto permite afirmar que la vanguardia sigue originando preguntas a los investigadores de ese periodo, en tanto fue una corriente estética y ética que, desde su brote en Europa, transformó la sensibilidad y el conocimiento contemporáneos. El problema justifica la creación de calas críticas para evaluar lo acontecido en Colombia, tal como se ha hecho en la revisión constante que ha emprendido la revista.

Considerando la importancia de tales artículos para orientar el hilo conductor de este ensayo, presento algunas líneas de análisis pertinentes. Señala Hubert Pöppel (2000):

Los artículos de *El nuevecito escritor* y algunos de sus poemas ejemplares demuestran [...] que en 1925 existían en Colombia tendencias renovadoras 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 (p. 42).

Se hace referencia a poemas y críticas anónimos que pertenecerían a Vidales o a Luis Nieto Caballero. Pöppel desentraña una posibilidad, pero continúa la ruta de Verani (1990): “La vanguardia en Colombia no llegó a constituirse como un movimiento amplio [...]. El caso colombiano se caracteriza por el surgimiento de algunas islas que no consiguieron juntarse y consolidarse” (p. 47).

Antes de Pöppel, Marie Estripeut-Bourjac (1999) había publicado un enfoque de la generación de *Los Nuevos* (León de Greiff, Luis Vidales, Ricardo Rendón, Luis Tejada, Jorge Eliécer Gaitán, Jorge Zalamea, entre otros), en quienes es posible ubicar “La búsqueda vanguardista de nuevas representaciones espacio-temporales” (p. 36). El grupo no produjo manifiestos, pues los integrantes fluctuaban entre determinaciones políticas y estéticas dispares; no obstante, Vidales dejó evidencias textuales a favor de tesis novedosas en *Suenan timbres* (1926), libro de poesía donde impera la conciencia sobre el lenguaje, parámetro de los vanguardistas. Estripeut-Bourjac cita a Vidales, quien recuerda que *Suenan timbres* era “un libro de demolición. Había que destruirlo todo: lo

respetable, establecido o comúnmente aceptado, la moral y las buenas costumbres [...]. La rima debía saltar en pedazos” (p. 40).<sup>1</sup> En consonancia con este argumento, Helio Piñón (2000), en el prólogo de *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, explica este tópico así: “Finalmente, la conciencia lingüística de la realidad compromete al vanguardista en la reflexión sobre el lenguaje como vía de acceso a realidades nuevas” (p. 13).

Bürger analiza, a partir del examen de la obra de Marcel Duchamp, la actitud provocadora de los artistas de esa época, acción que tenía secuelas políticas sobre la sociedad burguesa, la recepción de la obra de arte y la tarea de los artistas (pp. 107-113). Así, después del artículo de Estripeut-Bourjac, dos investigadores polemizan en *ELC* sobre si Vidales entra en el movimiento vanguardista; ellos siguen a Bürger al reconocer que lo definitivo ahí fue el impacto como proyecto de conjunto, enfocado a combatir el entorno social y político de una región y una época: Europa y las primeras décadas del siglo xx. Por tal razón, Vidales queda por fuera: “Si Vidales fue vanguardista, lo fue a su manera, y esto lo descalifica como militante de la vanguardia en sentido estricto. Lo colectivo, lo generacional, estuvo ausente” (Henaó y Tobón, 2001, p. 49).

Por su parte, Gilberto Loaiza Cano (1999) conecta a los escritores colombianos de los años veinte con la “historia de la cultura” (p. 11). Esto lo lleva a plantear que *Los arquilókidas* —grupo de jóvenes críticos del sistema descubiertos por Loaiza Cano, entre quienes se encuentran De Greiff y Tejada— y *Los Nuevos* un poco después sí estuvieron revestidos de esencia ética y política que los impulsaba a la revuelta social, no solo estética. Loaiza Cano fija información valiosa; sin embargo, su artículo permite corroborar que las maneras de Luis Tejada —un cronista capaz de deslumbrar con su estilo y sus agudezas— eran las de alguien insular, tal como lo era Vidales. Así las cosas, se juntan los extremos del círculo: para confrontar el problema de la vanguardia en Colombia no parece haber otra salida que la promulgada por Verani hace más de treinta años.

En cuanto a León de Greiff, considero que su poesía ofrece diversas posibilidades de exégesis, incluida su pertenencia a la vanguardia. No obstante, es válido preguntarse si una lectura hacia ese lado supone imponerle teorías con el objetivo de satisfacer el gusto de los académicos. Por ejemplo, afirmar que en la lírica del poeta antioqueño

---

<sup>1</sup> De hecho, “Lección de música” muestra a un autor consciente del material con que elabora sus artefactos, ensamblados con fineza para recreación y asombro del lector. Más adelante retomo a Bürger, pues sus ideas ayudan a descifrar cómo, hasta cierto punto, el poema de Niño tiene vínculos estéticos con la escritura de los vanguardistas.

La posición del sujeto [...] se configura de modo fragmentario y a modo de destrucción de una tradición de la enunciación basada en una concepción central y autónoma del sujeto. Esta perspectiva de estudio contribuye a clarificar el lugar que ocupa De Greiff en el ámbito de la vanguardia (Salamanca, 2015, p. 60).

Pienso que este supuesto es oportuno para caracterizar la literatura de Fernando Pessoa; la obra de León de Greiff es notable, su poesía hace parte del legado de la lengua castellana, pero está lejos de haber conseguido la transformación que hizo Pessoa de la poesía contemporánea con sus heterónimos. Por lo demás, en 2016 *Suenan timbres* motivó la edición de otro texto en *ELC*. Según la autora, el poemario evidencia un “cuestionamiento radical [...] a la sociedad tradicionalista colombiana” (Zuluaga Hernández, 2016, p. 142); además anota que Vidales estuvo entre quienes fundaron el Partido Comunista Colombiano en 1930. Lo cierto es que son ideas que ya habían sido trabajadas por la crítica, por lo que lo expresado aporta poco a la discusión.

Desde luego, era necesario situar el problema bajo otra lupa. Justamente, Jineth Ardila Ariza (2013), en un estudio cuidadoso de fuentes primarias, esclarece, con ánimo de rebatir a Verani, que además de Vidales y De Greiff, aparte de Tejada y de *Los arquilókidas* o de *El nuevecito escritor*, hubo “otro puñado de poetas que pretendieron escribir siguiendo una estética vanguardista en las distintas publicaciones periódicas de la época” (p. 67); ella nombra a Alejandro Vallejo, Luisa Vidales —seudónimo de alguien que escribía a lo Vidales—, Alberto Mosquera, José Umaña Bernal, Gregorio Castañeda y a Salvador Mesa.

Sin duda, esta investigación es fundamental para la discusión. Y es preciso el argumento con que Ardila Ariza se apropia de la tarea: “No es la intención de este texto demostrar si hubo vanguardia en Colombia, forzando lecturas, análisis o documentos, sino demostrar que sí hubo discusión crítica en torno a la vanguardia, así como intentos por ponerse al día frente a las exigencias estéticas del momento” (p. 66).

En una perspectiva parecida a la de Ardila Ariza, con esta propuesta de lectura busco revelar que “Lección de música” fomenta un tipo de poesía de carácter experimental y, por tanto, de aliento vanguardista. A propósito, en *La alegría de querer* hay poemas similares al antedicho, pero no por ser poesía concreta, sino por matizar conversaciones breves con un final que trae consigo una audacia expresiva. Por ejemplo, “I X I” o “Ayer por primera vez” son ejercicios de la imaginación en apariencia simples; sin embargo, combinar las matemáticas con el amor produce un cierre inesperado, según se lee a continuación:

¿1 x 1?  
 —Uno.  
 ¿1 x 2?  
 —Todo.  
 ¿Todo?  
 —Sí; si los dos se tienen cariño (Niño, 1986, p. 52).

Ayer por primera vez  
 supe lo que era la aritmética  
 cuando, sin que nadie se diera cuenta,  
 me besaste en los labios.  
 Ayer por primera vez  
 supe que 1 más 1 son uno (p. 70).

De hecho, introducir el tema de las matemáticas en un poemario ratifica el interés que tenía Niño por proveer de nuevos aires a la poesía colombiana con la aparición de *La alegría de querer*.

### Fuga y perdurabilidad

Mostrar el alcance significativo de “Lección de música” implica desentrañar la paradoja que lo ciñe: un poema sencillo y a la vez complejo. Dice Jorge Luis Borges (1989): “Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, verdaderamente barroco, y al cabo de los años puede llegar, si son favorables los astros, no a la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad” (p. 174). Me interesa subrayar a continuación el camino por el cual el texto de Niño prolonga la apreciación de Borges, porque, a partir de ese tránsito discursivo, se disemina la novedad de la composición.

Antes de desglosar la calidad expresiva, los elementos retóricos y las resonancias vanguardistas del poema, conviene apuntar un dato inquietante: Niño no figura en ninguna antología de poesía colombiana publicada a fines del siglo pasado o en lo que va del XXI.<sup>2</sup> Esto se explicaría porque, antes de escribir literatura infantil, a mediados de la década de los años sesenta, Niño se conoció por su trabajo dramático. Sin embargo, se debe enfatizar que *La alegría de querer* apareció en 1986, mientras que *Preguntario*, su segundo poemario, es de 1988. Parecería que, según los críticos locales, la poesía infantil no contiene temas que merezcan un reconocimiento categórico. A todas luces es una visión errónea; un poema no tiene edad, tampoco elige al público que con el

<sup>2</sup> Por ejemplo: *Historia portátil de la poesía colombiana* (Cobo Borda, 1995), *Tambor en la sombra. Poesía colombiana del siglo XX* (Luque Muñoz, 1996), *Antología de la poesía colombiana. Tomo II* (Echavarría, 1996), *Historia de la poesía colombiana. Siglo XX* (Cobo Borda, 2003).

tiempo lo encuentra, sea infantil, joven, adulto o de todas las edades —pensemos en los cantos de la *Odisea*—.

La omisión de Niño se torna más problemática cuando en vano se revisa el estudio detalladísimo de Rogelio Echavarría titulado *Quién es quién en la poesía colombiana*. Echavarría (1998) lo prologa con palabras que, en vez de atenuar el olvido, indican la gravedad del caso: “Este es, sin duda alguna, el primer diccionario que específicamente se refiere a los autores de poesía colombiana, de todas las épocas, de todas las regiones y de todas las escuelas literarias a lo largo de nuestra historia y de nuestra lengua” (p. 9).

Se afirma que *Quién es quién en la poesía colombiana* no es un libro cualquiera, es un mapa histórico elaborado con la pretensión de no dejar por fuera a ningún poeta representativo del país. El énfasis no daba lugar a equívocos. Por esta razón, la cita viene a propósito para determinar el nivel de desconocimiento de la poesía de Niño a fines del siglo pasado entre la crítica. Pero la realidad era otra. En 1998, Niño tenía dos libros importantes de poesía; además, no era alguien de quien se sabía poco —entonces ya había publicado varios relatos infantiles, montado y dirigido multitud de obras teatrales, ganando premios y reconocimiento en Latinoamérica, incluso contaba con haber sido director de la Biblioteca Nacional. Sus poemas no se supeditan a un género menor ni son ocurrencias conmovedoras dirigidas al público infantil; por el contrario, Niño había transitado muchos años descifrando el arte de la escritura creativa y de la poesía, hasta lograr poemas nítidos divulgados en *La alegría de querer* y *Preguntario*. De ahí que se necesita entender y ratificar el valor de su obra, respaldada por la preferencia masiva que tiene entre la comunidad infantil, juvenil y de adultos de Hispanoamérica desde hace varias décadas.

El logro por el cual se escribe desde lo complejo hacia lo simple es uno de los aportes relevantes que lega Niño a la poesía colombiana; de acuerdo con esto, él era capaz de argumentar con el propósito de criticar o de embellecer la realidad, incluso con la voluntad de convencer a sus interlocutores. Niño era maestro del diálogo, una persona ávida por establecer entre su interlocutor y él o el auditorio y sus textos vasos comunicantes donde primaba la palabra dialogada; de hecho, él inicia su vida de artista siendo titiritero, una labor que, sobre todo, radica en la habilidad de transmitir emociones por medio de la oralidad.

Hacia 1960, Niño recorría zonas marginales de Medellín con su tropa de títeres; en este ámbito de barriada y de lugares en los que la pobreza era evidente, se definió

el talante político de este autor, un intelectual comprometido con sus muñecos y su auditorio. En 1966 publica su primera obra: *El Monte Calvo*; en esa época el teatro en Colombia era medio para dirimir asuntos dirigidos a crear consciencia revolucionaria. El acontecimiento fundamental que retrata al Niño de ese esos días es su participación en las filas del MOIR, partido de izquierda fundado en 1969.

Como el tema de la política colombiana excede el plan de este ensayo, cabe señalar que los protagonistas de *El Monte Calvo* —dos soldados, Sebastián y el coronel, y un mendigo, Canuto— configuran una historia violenta y grotesca, a la manera bajtiniana, sobre la realidad sobrellevada a su regreso por los soldados colombianos que intervinieron en la guerra contra Corea del Norte (1951-1953), quienes constituían el único ejército latinoamericano involucrado. Ante este hecho extravagante, Niño escribe una pieza maestra de un acto. Lo difícil para la escritura del guion era hallar nexos dramáticos creíbles y a la vez absurdos, tarea que consigue por su capacidad de entablar diálogos que van de la desazón a la risa, de la risa a la música, de la música otra vez a la desazón, y de esta a la muerte sinsentido.

En el cierre, Canuto es condenado por el coronel, luego muerto. Reproduzco el diálogo final de la obra teatral de Niño:

CANUTO

¿Usted cree, mi coronel, que cantar es un sacrilegio?  
El coronel no le responde y continúa paseándose.

CANUTO

¿Usted ha inventado canciones, mi coronel?  
El coronel lo mira con infinito desprecio.  
¿Por qué será que a la gente no le gusta el sonido de mi dulzaina? (Niño, 2016, p. 153).

A lo intempestivo se responde con acordes que dan matiz épico a una escena crucial. De hecho, Carlos José Reyes (2015) opina que en *El Monte Calvo* la síntesis es “sinónimo de concentración y precisión en el juego escénico” (p. 90). A Niño le importó la transparencia del mensaje para contar una experiencia sociopolítica; el interés por concienciar se fundamentó en una charla entre personajes que, mientras parecen delirar y reírse amargamente de su entorno, aún aman la vida.

Antes de entrar a la interpretación de “Lección de música” conviene añadir que el segundo libro de poesía de Niño, *Preguntario*, se basa totalmente en el desarrollo del método de pregunta/respuesta. Si en la *Alegría de querer* Niño había dado comienzo a esta forma de hacer poesía —componiendo textos como “Lección de música” o el no menos

célebre “¿Me haces un favor?”—, en *Preguntario* predomina de principio a fin, alcanzando brevísimas y potentes viñetas líricas que hacen patente la maestría de quien ha dominado su voz con el anhelo de participar al lector el asombro de ver lo significativo en lo simple. Así, el poeta obtuvo correspondencias tan tiernas como sugestivas; por ejemplo:

¿Qué es el gato?  
El gato  
es una gota  
de tigre (Niño, 1988, p. 5).

Específicamente sobre la poesía de Niño no se han publicado artículos académicos o de otra índole. Por otra parte, la presencia de la poesía concreta en Colombia se resume con esta afirmación: “La poesía concreta, visual y performativa pasa desapercibida para el caso colombiano. En cambio, encontramos una poesía que vuelve a la tradición, su gesto vanguardista está en un retorno a los clásicos” (Cadavid, Robledo y Torres, 2012, p. 113).<sup>3</sup> En este sentido, es necesario ofrecer una interpretación acorde con el trabajo inmerso en “Lección de música”, un poema que incita a un juego de enunciados entre lo que se calla y lo que se manifiesta, de modo que el lector puede escuchar las notas de la escala, y enseguida fascinarse con el diálogo propiciado por la transformación de esas piezas léxicas.

La primera reflexión que suscitan los versos de “Lección de música” es la consuetudinaria del enamorado que averigua una respuesta. Niño muestra que unos cuantos monosílabos son suficientes para establecer una conversación que vuelve a reinventar la antigua ilusión de quien ama y pide una prueba que mitigue su zozobra. Así, la música se reduce a una especie de suspiro; no obstante, el minimalismo impuesto por este poema altamente sugestivo y de un poder de evocación innegable también es perturbador:

Do,  
re,  
mi,  
fa,  
sol,  
la,  
si.  
¿Sí?  
Sí,  
mi  
sol;  
sí (Niño, 1986, p. 52).

<sup>3</sup> Jorge Cadavid, Juan Felipe Robledo y Óscar Torres son académicos y poetas colombianos contemporáneos que han estudiado la poesía de Colombia durante varios años.

“Lección de música” se organiza con las siete notas de la escala musical diatónica, ensamblando un ideograma con el léxico de doce versos de diversidad gramatical:

Do,	primera nota de la escala
re,	segunda nota de la escala
mi,	tercera nota de la escala
fa,	cuarta nota de la escala
sol,	quinta nota de la escala
la,	sexta nota de la escala
si.	séptima nota de la escala
¿Sí?	interjección
Sí,	adverbio de afirmación
mi	adjetivo posesivo
sol;	sustantivo
sí	adverbio de afirmación

La trama gramatical dibuja una geometría de versos bisílabos. Y es ejemplo único de semejante propuesta, porque no he podido ubicar otro discurso que desde el nivel sintáctico forje sentido pleno con la unión de 12 sílabas tónicas. El hallazgo traspasa la mera eufonía, porque después de los siete primeros bisílabos se formula la pregunta. En esa medida, es admirable la transición literal de música a sentido, que sucede cuando, de súbito, el “¿Sí?” motiva la alocución a una segunda persona en un hecho que ronda el rechazo; sin embargo, la dimensión emocional y la naturaleza afirmativa, más aún con el encabalgamiento de los versos “mi/sol”, se ratifica con el último “sí”.<sup>4</sup>

He dicho que Niño, para lograr diálogos diáfanos, he dicho que Niño se había entrenado con la escritura de dramas complejos. De escenas ambiciosas se desprenden formas estilísticas sucintas que plantean el tema universal del amor. En consecuencia, “Lección de música” reúne dos características, expresiva y visual, reducidas a un cuerpo textual que tiende a lo mínimo, sin que por ello el conjunto deje de irradiar significaciones. En este punto, es necesario ubicar el pensamiento estético de los integrantes del grupo *Noigándres*, creadores del concretismo brasileiro, quienes señalan:

Dando por cerrado el ciclo histórico del verso (unidad rítmico-formal), la poesía concreta comienza tomando conocimiento del espacio gráfico como agente estructural. Espacio cualificado: estructura espacio temporal en vez del mero desenvolvimiento temporolínear, de ahí la importancia de la idea de ideograma [...]. Con el poema concreto ocurre el fenómeno de la metacomunicación: coincidencia y simultaneidad de la comunicación verbal y no verbal, con

<sup>4</sup> Navarro Tomás (1991) informa que el bisílabo lleva el “Acento en primera”; por ejemplo, el inicio de “Noche de insomnio y el alba”: Noche /triste /viste /ya /aire, /cielo, /suelo, /mar (p. 501). Por su parte, Helena Beristáin (2008) apunta: “En español hay versos que miden desde dos sílabas (aunque su autonomía es dudosa) hasta más de quince” (p. 332). Un bisílabo aislado es poco significativo, le “falta individualidad propia” (Navarro Tomás, 1991, p. 35). Con todo, el virtuosismo de “Lección de música” implica una práctica fecunda en tanto hila una historia de amor.

la característica de que se trata de una comunicación de formas, de una estructura-contenido, no de la usual comunicación de mensajes (Campos, Campos y Pignatari, 1999, pp. 85-86).

En 1956, Haroldo de Campos y sus compañeros presentaron la poesía concreta en Sao Paulo. El concretismo brasilero estuvo influenciado por Mallarmé, Apollinaire y los dadaístas (Francia), Pound y Cummings (Estados Unidos), Huidobro y Tablada (Latinoamérica); por ende, es exacto lo afirmado por Sánchez Robayna (2006) en cuanto a que la poesía concreta “es considerada hoy como el último gran movimiento de vanguardia” (p. 14). Por consiguiente, el poema de Niño supone la adscripción a los principios estéticos de la poesía concreta porque hace visible la necesidad de construir un enunciado a la manera de una trama que combina lo visual y lo fónico. En “Lección de música” está presente un mensaje, aunque se expresa desde un lugar que interpela con otras herramientas textuales. Esta habilidad no es frecuente en la poesía colombiana, pues el poema concreto propone un nuevo tipo de exigencia: contrastar un texto que se dice sin tanta dificultad —no es un jitanjáfora— con la panorámica de una representación al mismo tiempo sofisticada y elemental.<sup>5</sup> Esto puede llevar al shock: “Esta es la reacción que pretende el artista de vanguardia [...]. El *shock* se busca como estímulo para un cambio de conducta; es el medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la praxis vital de los receptores” (Bürger, 2000, p. 146).

No se puede asegurar que Niño ansiaba influir sobre la realidad en tal proporción, no obstante, el lector no acostumbrado a la poesía concreta, por lo menos se inquietará por la forma que ordena el texto y por la suerte de explicación que encierra. Con todo, tampoco se puede descartar que la lectura de “Lección de música” infunda la necesidad de aprender a tocar un instrumento musical, cumpliéndose el objetivo de trastornar la praxis vital de algún receptor; de ahí que un poema que oscila entre la música y el conocimiento emanado por la exploración del lenguaje se fusiona para proporcionar la representación poética de un ámbito íntimamente unido a la vida, incorporando lo renovador de la poesía concreta a la poesía colombiana.

---

<sup>5</sup> El término “jitanjáfora” fue acuñado por Alfonso Reyes en un ensayo aparecido por primera vez en 1929, cuando las propuestas vanguardistas se abrían paso en Latinoamérica. Con los años, Reyes ampliará la información sobre la jitanjáfora en otras publicaciones. La anécdota, contada por el propio Reyes, refiere que el poeta cubano Mariano Brull le envió un poema innovador donde incluía varios neologismos (“filiflama, olalúnea, jitanjáfora, milingítara”, entre otros), y cuya sonoridad emulaba una canción infantil. Dice Reyes (1962): “Ciertamente que este poema no se dirige a la razón, sino más bien a la sensación y a la fantasía. Las palabras no buscan aquí un fin útil. Juegan solas, casi” (p. 191). Así, pues, Reyes eligió del escrito de Brull la palabra “jitanjáfora” para bautizar a este tipo de creación de la cual se pueden hallar varios ejemplos en la literatura de América y de Europa.

Para percatarse de este tipo de construcciones verbales antes de encontrar a los concretistas brasileiros, Niño pudo haber leído al poeta mexicano José Juan Tablada; modernista en sus inicios, Tablada se convierte, junto con el chileno Vicente Huidobro, en gestor de la vanguardia latinoamericana. En *Li Po y otros poemas* (1920) consigna este texto que él llama “ideográfico”:

A un lémur  
(soneto sin ripios)

GO  
ZA  
BA  
YO

A  
BO  
GO  
TA

TE  
MI  
RE

Y  
ME  
FUI (Tablada, 2005, p.22).

Comparado con el poema de Niño parece más fácil, porque Tablada corta las palabras para conseguir monosílabos, pero es fruto de una genialidad de hace cien años que instiga a los poetas activos a intentos de espíritu lúdico y acústico. En *Li Po y otros poemas*, además de las composiciones ideográficas, Tablada hace caligramas, forma antigua redescubierta por Apollinaire y representada un poco después por Huidobro y Tablada. El caligrama permite “evocar una forma cuya percepción agrega un significado que subraya, por homología, el significado lingüístico” (Beristáin, 2008, p. 319). Ahora bien, la finalidad de Niño con “Lección de música” no era “reproducir una figura dada” (p. 319), tarea propia del caligrama, sino lograr que las notas musicales interactúen, amplíen el campo semántico, y que se multiplique el sentido por la “simultaneidad de la comunicación verbal y no verbal”.

Si Niño hubiera buscado hacer un caligrama con el contenido, habría dibujado, por lo menos, la forma de una partitura, quizá diseñando de alguna manera la figura del sol, tan importante en la conquista que acontece. En cambio, transforma el lenguaje, lo reduce a una especie de esquema multisensorial de palabras monosílabas con amplias

ramificaciones semánticas. Por lo demás, en *Altazor* (1931), Huidobro ofrece una tirada de versos creacionistas donde se entrelazan las siete notas del pentagrama —que yo resalto con letra negrilla—, siendo un antecedente de la vanguardia que también pudo inspirar a Niño:

Pero el cielo prefiere el rodoñol  
 Su niño querido el rorreñol  
 Su flor de alegría el romiñol  
 Su piel de lágrima el rofañol  
 Su garganta nocturna el rosolñol  
 El rolañol  
 El rosiñol (Huidobro, 2003, p. 776).

Por su parte, Octavio Paz había publicado sus *Topoemas* en 1968 en la *Revista de la Universidad de México*, imprimiéndolos como libro en 1971. Se trata de seis ejercicios gráficos que Paz dedica, entre otros, a los poetas concretistas brasileños. Unos años después, en *Plural*, revista dirigida por Paz, el poeta mexicano Ulises Carrión difundió varios poemas concretos de su autoría (núm. 16, 1973). También en *Plural* se habían publicado textos de poesía concreta de Haroldo de Campos y de su hermano Augusto de Campos, con traducción de Antonio Alatorre (núm. 8, 1972). Es probable que Niño hubiera leído estos ejercicios en alguna de sus visitas a México. Otro libro crucial de la época, anterior a *La alegría de querer* y que tal vez llegó a las manos del poeta colombiano, es la antología *Poesía concreta. A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros* (1982). Se está ante una muestra de caligramas de la antigüedad griega y hebrea, sumando los aportes de Apollinaire, Huidobro y Girondo, hasta ubicar el trabajo propuesto por los concretistas brasileños; además, se recogen otros ejemplos contemporáneos de poesía visual de origen variopinto, acompañando la información con documentos teóricos sobre el tema. Es un material que, al ser editado en Buenos Aires por el Centro Editor de América Latina, era accesible a una masa significativa de lectores; su revisión fácilmente pudo incitar la imaginación y el espíritu lúdico de Niño.

Al describir lo innovador de la poesía concreta, Jorge Santiago Perednik (1982) escribe en el estudio preliminar de esta antología: “En la práctica el método de composición se basa fundamentalmente en la palabra —en su descomposición y combinación—, en los desplazamientos de sonido provocando desplazamientos de sentido y en el uso del espacio, en reemplazo del discurso, como espacio vinculador de las palabras” (p. vii). Asimismo, Perednik cita a Haroldo de Campos, para quien la poesía concreta “aspira a ser: composición de elementos básicos del lenguaje, organizados óptica-acústicamente

en el espacio gráfico por factores de proximidad y semejanza, como una especie de ideograma para una emoción dada, pretendiendo la presentación directa [...] del objeto” (p. vii). “Lección de música” cumple con estos requisitos: ahí lo fónico es esencial; y mientras las notas del pentagrama musical se distribuyen y redistribuyen en el espacio, el sentido modulado por la intercalación de doce sílabas se amplía a la composición de un diálogo imprevisto sobre el amor y sus avatares.

Ahora bien, otro atributo de “Lección de música” es el reto de leerlo en voz alta, porque el diálogo adquiere brillo cuando se respetan las pausas inherentes a los signos de puntuación; a esto se añade el aprendizaje correcto de las iniciales mayúsculas, si se tiene en cuenta que los estudiantes de cualquier nivel repetidamente preguntan a los profesores de lengua castellana acerca de la función de las normas gramaticales —en escritos escolares e incluso universitarios no es raro toparse con frases en que aparece una mayúscula después del punto y coma—. Se puede recurrir a un manual, mas es un problema de la enseñanza que estas partículas pueden ayudar a solucionar:

si.  
¿Sí?  
Sí,  
mi  
sol;  
sí.

Al desglosar la información se puede aclarar que: a) después del punto y aparte va mayúscula (si. /;Sí?); b) la interrogación en español necesita de un signo de apertura y otro de cierre (¿Sí?); c) después de punto y coma siempre se escribe minúscula (sol; /sí); d) en cuanto a la lectura en voz alta, el punto y coma indica una pausa un poco mayor que la exigida a una coma (Sí, / mi / sol; / sí). Precisamente, la lectura en voz alta, con el intercambio fonológico de vocales abiertas y cerradas (o/e/i/a/o/a/i/i/i/o/i), concentra la intención de armonizar lo sonoro y lo visual con la empatía de los escuchas a quienes les guste cantar, tocar un instrumento musical o dibujar.

Desde luego, los artistas de la vanguardia —personas que vivían la libertad oponiéndose a la norma social— verían con desconfianza el uso de sus obras para fines didácticos. Sin embargo, no es menos cierto que quien estudie cinematografía puede aprender bastante sobre los tipos de montaje observando *Un perro andaluz* (1929), el cortometraje surrealista de Buñuel y Dalí, mientras que el porvenir rítmico, morfosintáctico y connotativo de la anáfora, una figura a la que los poetas acuden intensamente,

puede ser explicado por medio del canto v de *Altazor*, donde Huidobro hila 190 versos con el anafórico “molino”. Con ello, las posibilidades de enseñanza que recaen sobre “Lección de música” no hacen más que sustentar el carácter interdisciplinar afín al proceso de comprensión del poema.

Cierro este análisis con una imagen: Vidales había hecho sonar un timbre atípico en 1926; seis décadas después, Niño continúa la melodía con otro ritmo; los enunciados se juntan mientras se abre otra puerta para identificar las resonancias de la poesía de vanguardia en la poesía colombiana.

### Conclusiones

Construir un poema vanguardista liga a Jairo Aníbal Niño con la aventura textual dirigida por varios poetas, entre quienes se destacan los concretistas brasileiros. Él debió descubrir esas escrituras enigmáticas en alguna de sus correrías por Europa o Latinoamérica; a su vez, con virtuosismo e imaginación ofreció un poema corto que, tal “Lección de música”, trasluce una realidad que enciende la afectividad de los lectores. En este sentido, se debería proponer una investigación donde se estudie la repercusión actual de la poesía concreta en la poesía colombiana, porque es bastante factible que tal método ya haya permeado varias voces de la poesía colombiana contemporánea. Tal tarea requeriría estudiar, al menos, lo publicado en lo que va del siglo XXI.

En cuanto a la recensión de la poesía de Niño, es patente que las antologías de poesía colombiana han olvidado a este autor, transfiriendo su lugar a quienes se ocupan del estudio de la literatura infantil. El dilema entre poesía para niños o adultos es indicio negativo; comprueba que la crítica colombiana aún debe aprender a ver, a leer, porque apartar a un hacedor que invoca la alegría e invita a que estemos atentos a lo que ella dice es poco afortunado. Niño fue un poeta que cubrió a la generalidad de lectores, de tal manera que se debe considerar que la reflexión poética que él propone acerca del significado de querer supone que quienes se acerquen a sus poemas se conozcan mejor, estén dispuestos a dialogar y puedan establecer nexos sociales que fortalezcan su relación con el entorno.

A partir de “Lección de música” es posible elaborar una secuencia didáctica dirigida a la comunidad de maestros dispuesta a enseñar gramática, retórica y otros procesos educativos de forma lúdica. En tal sentido, lo expuesto en este artículo plantea elementos de análisis a investigaciones futuras sobre la vanguardia literaria y su conexión con

la pedagogía, siendo los movimientos de vanguardia alternativas viables para realizar trabajos interdisciplinarios donde confluyan la actitud crítica y la educación.

Ciertamente la vanguardia hace varias décadas alcanzó sus límites; no obstante, la discusión sobre la literatura de vanguardia en Colombia está vigente. Mostrar su influencia en la poesía colombiana desde una perspectiva teórica no apreciada por la academia ha conllevado reivindicar el nombre de uno de sus poetas, Jairo Aníbal Niño, revalorizando la poesía colombiana en el contexto de la literatura contemporánea.

### Referencias bibliográficas

- Ardila Ariza, J. (2013). *Vanguardia y antivanguardia en la crítica y en las publicaciones culturales colombianas de los años veinte*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Beristáin, H. (2008). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Borges, J. (1989). *El Otro, El mismo, Obra poética 1923/1985*. Emecé: Buenos Aires.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Prólogo Helio Piñón. Barcelona: Península.
- Cadavid, J., Robledo, J. y Torres, O. (2012). Poesía colombiana 1990-2012. *Co-herencia* 17, pp. 131-153.
- Campos, A. de., Campos, H. de, y Pignatari, D. (1999). *Galaxia concreta*. México: Universidad Iberoamericana.
- Cobo Borda, G. (1980). La tradición de la pobreza. Prólogo. En *Álbum de poesía colombiana* (p. 11). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Cobo Borda, G. (1995). *Historia portátil de la poesía colombiana*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Cobo Borda, G. (2003). *Historia de la poesía colombiana. Siglo XX*. Bogotá: Villegas Editores.
- Echavarría, R. (1996). *Antología de la poesía colombiana*. Tomo II. Bogotá: Presidencia de la República.
- Echavarría, R. (1998). *Quién es quién en la poesía colombiana*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Estripeut-Bourjac, M. (1999). ¿Tan nuevos Los Nuevos? *Estudios de Literatura Colombiana* 5, pp. 33-59. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.17244>
- Hena Durán, J. y Tobón Giraldo, D. (2001). Vidales, Vallejo, Vanguardia. *Estudios de Literatura Colombiana* 9, pp. 33-52. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.10482>
- Huidobro, V. (2003). *Obra poética*. Madrid: ALLCA XX.
- García Aguilar, E. (22 de julio de 2001). Diatriba contra la poesía colombiana sentada en sus laureles. *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, pp. 1-4.
- Loaiza Cano, G. (1999). La vanguardia en Colombia durante los primeros decenios del siglo XX. *Estudios de Literatura Colombiana* 4, pp. 9-22. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.17233>
- Luque Muñoz, H. (1996). *Tambor en la sombra. Poesía colombiana del siglo XX*. México: Verdehalago.
- Navarro Tomás, T. (1991). *Métrica española*. Barcelona: Labor.

- Niño, J. (1986). *La alegría de querer*. Bogotá: Carlos Valencia.
- Niño, J. (1988). *Preguntario: poemas*. Roldanillo: Ediciones Embalaje.
- Niño, J. (2016). *El Monte Calvo. Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007)*. Tomo III. Buenos Aires: CELCIT.
- Piñón, H. (2000). Prólogo. En P. Bürger. *Teoría de la vanguardia* (p.13). Barcelona: Península.
- Perednik, S. (Ed.). (1982). *Poesía concreta. A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Pöppel, H. (2000). La vanguardia colombiana y sus detractores. *Estudios de Literatura Colombiana* 6, pp. 35-50. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.10457>
- Reyes, A. (1962). Las jitanjáforas. En *Obras completas* (pp. 190-230). Vol. 14. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, C. (2015). *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*. Tomo III. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Salamanca, O. (2015). Descentramiento del sujeto y de la escritura en la poesía de León de Greiff. *Estudios de Literatura Colombiana* 36, pp. 59-79. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.21486>
- Sánchez Robayna, A. (2006). Prólogo. En H. de Campos. *Crisantiempo* (p. 14). Madrid: Acantilado.
- Tablada, J. J. (2005). *Li Po y otros poemas*. Edición facsimilar. México: Conaculta/Unam
- Verani, H. (1990). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zuluaga Hernández, E. (2016). Idiotismo y crítica: una aproximación al carácter demoleedor de *Suenas timbres* de Luis Vidales. *Estudios de Literatura Colombiana* 38, pp. 125-143. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n37a06>