

Mientras afuera todo lo corruptible se descompone incesante, en el taller del artista un viaje al interior de la pintura continúa su marcha intelectual. En obras como *El taller I* (1993), *El taller II* (1994) y *Mesa y dos sillas* (1995), un esteta estremecido deja chorrear, una vez más, su pincel contra un lienzo que es un espejo que es un muro de invenciones que es un amasijo de manchas que es el fondo para un anturio exacto o un gancho contorsionado. La representación, por un momento, vence el feliz caos de la pintura; pero en el mismo lienzo permanecen, como testigos inquietantes, las severas dudas de la victoria y los restos indelebles del combate con el enemigo invisible. La imagen precisa se opone a la disolución, dentro de una suerte de dialéctica interminable. Se sabe que el triunfo es apenas pasajero y que, una vez más, habrá que volver a comenzar.

SANTIAGO LONDOÑO VÉLEZ

La inquietud crítica y la tentación dogmática

Nadar contra la corriente

Hernando Téllez

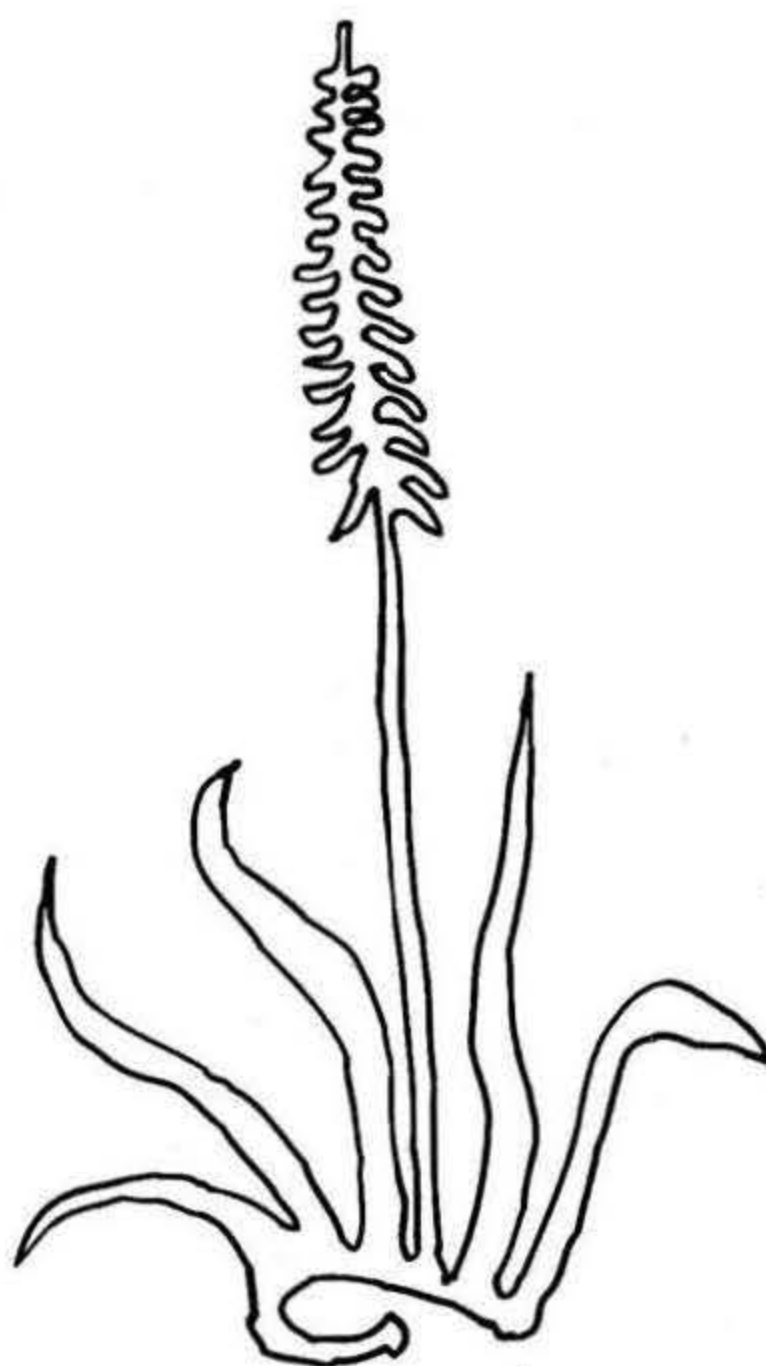
Ariel, Santafé de Bogotá, 1995, 449 págs.

Para los nacidos después de 1960 la figura de Hernando Téllez es una figura de un prestigio nebuloso. Si se tiene algún conocimiento de su obra, este conocimiento es parcial. Tal vez un cuento notable —*Espuma y nada más*— encontrado en alguna antología o uno que otro artículo devuelto por el azar sean los únicos contactos directos con lo que Téllez escribió a lo largo de su vida. Y, en cierto sentido, es natural que así sea. En vida, la obra de Téllez perteneció —en gran parte— a las revistas y a los periódicos; es decir, a la actualidad literaria, a la discusión de cada día.

Ahora, treinta años después de su muerte, se ofrece una selección de sus escritos sobre literatura que permite a

quienes conocían el trabajo de Téllez sólo a través de sus ecos darse una idea global de su tarea como crítico.

Más que crítica literaria propiamente dicha, el lector puede encontrar en este libro reflexiones sobre la crítica literaria y sobre la literatura. Téllez —a juzgar por este libro— no era un crítico propiamente dicho, aunque estaba movido por una irrefrenable inquietud crítica. En las dos primeras partes del libro —tituladas por el editor anónimo “Cultura y sociedad” y “De la crítica y la creación”— se reúnen artículos en los que Téllez, podría decirse, intenta una defensa general de la literatura.



Parte importante de esta defensa es la definición de los enemigos de la literatura, a los que tiene que enfrentar la crítica. El primero de esos enemigos es el gusto de la masa, contra el que Téllez argumenta, en el artículo “Nadar contra la corriente”, que da el título al libro. El gusto de la masa, según Téllez, tiende a consagrar las obras mediocres. Por eso, en muchos casos, la tarea del crítico consiste en combatir el gusto de la masa que, en tiempos de Téllez, tendía a consagrar la obra de Félix B. Caignet, y que ahora tiende a consagrar a la señora Isabel Allende. Entre los artículos de Téllez hay uno —dedicado a Caignet— en donde se muestra

cómo hay quien confunde la cursilería —propia de Caignet— con el tratamiento literario del fenómeno social de la cursilería, del cual hay ejemplos soberbios en la obra de Marcel Proust.

Además del gusto de la masa —que muchas veces consagra la cursilería—, la crítica tiene que enfrentarse con frecuencia a lo que Téllez llama la falsa literatura. La falsa literatura es la literatura típica de esos autores que no tienen nada que decir y se disfrazan con prestigios ajenos a través de la imitación burda o de la cita falsamente erudita, probablemente tomada de las citas citables de *Selecciones del Reader's Digest*. Esta falsa literatura halaga muchas veces el gusto de la masa porque le otorga un sucedáneo de la auténtica literatura y le permite elevar ante sí misma su *status* cultural.

También los intentos por instrumentalizar la literatura y considerarla sólo en función de su eficacia social constituyen un enemigo al que tiene que enfrentar con frecuencia la crítica para evitar confusiones. Así, por ejemplo, con respecto a la novela de la violencia, subraya que no basta el testimonio para lograr una novela realmente válida sino que se necesita algo más, y para Téllez, en 1954, sólo se salvaban en ese sentido, tres novelas: *El cristo de espaldas* de Caballero Calderón, *El día del odio* de Osorio Lizarazo y *El gran Burundú Burundá ha muerto* de Jorge Zalamea Borda.

En Colombia, además —y podría decirse, tal vez, que en todo el ámbito de la lengua hispánica—, hay que contar también con la tendencia a la exageración —teñida muchas veces de lo que Téllez llama nacionalismo literario—, que se complace en la creación de mitologías nacionales, pobladas de genios cuya genialidad, como decía Téllez, muchas veces no supera los límites de su propio municipio.

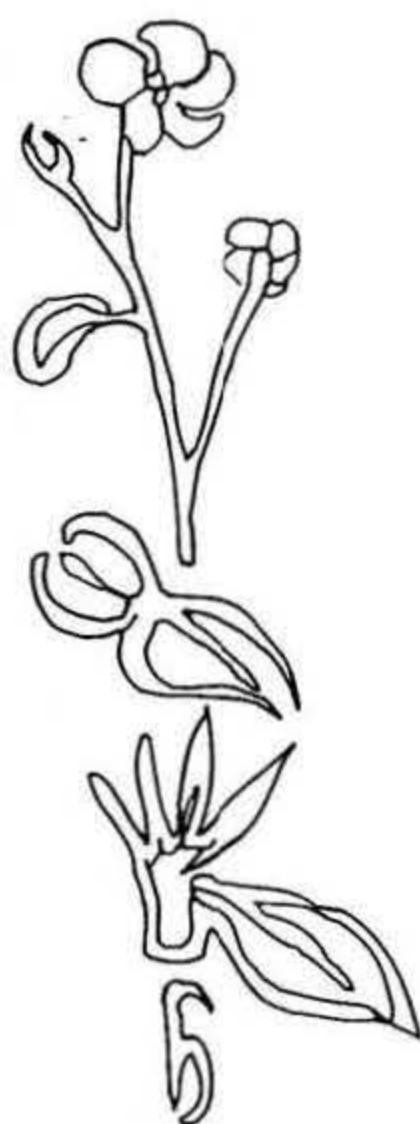
Esto último lleva a Téllez —como reacción— a intentar desarrollar una crítica en tono menor, en la que cierto escepticismo le sirve de antídoto contra el demonio de las desproporciones. Así, al revisar sumariamente la tradición literaria nacional, en artículos como “Anotaciones sobre la literatura colombiana” o “Los últimos cuarenta años”, suele recordar los límites de esta tradición.

¿Gran novela colombiana? Téllez —que murió en 1966— no la ve por ninguna parte, ni siquiera parece dispuesto a aceptar la existencia de una gran novela hispanoamericana. ¿Grandes poetas? A ratos parece estar dispuesto a aceptar ese título para José Asunción Silva. Ha habido, dice, buena poesía y buena novela y hasta parece propicio a aceptar que ha habido excelentes novelas y excelente poesía. Pero, sugiere, la clase alta de la literatura, a la que pertenecen Goethe, Flaubert, Proust y Baudelaire, entre otros, está bastante lejos. Y precisamente porque está bastante lejos, porque no hay o no había todavía una tradición lo suficientemente sólida, le resultaba difícil al crítico fijar parámetros de valoración, ya que sólo el contraste con el gran arte literario permite muchas veces ver a una obra menor en sus verdaderas dimensiones. En la medida en que en Colombia, en particular, y en Latinoamérica, en general, fueran apareciendo grandes obras, o al menos un gran número de obras de alta calidad, pensaba Téllez, a la crítica se le iría facilitando definir sus parámetros.

Sin embargo, estas reservas frente a los elogios desmedidos de la crítica que se complacía —y se complace— en fabricar glorias locales y ante ciertos críticos que, como lo señalaba el mismo Téllez, solían ser mejores amigos que críticos, no le impide saludar con emoción —aunque no sin cierta medida— la obra de algunos autores. Así, por ejemplo, ante la publicación de *Siervo sin tierra* de Caballero Calderón, dice que parece ser que el autor está dispuesto a convertirse en uno de los mejores novelistas del continente. Ante la publicación de *Todos estábamos a la espera* de Cepeda Samudio, asegura que el autor de los cuentos del libro será famoso. Y al reseñar *La hojarasca*, *La mala hora* y *El coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez, reconoce el sorprendente talento del autor que, cuando Téllez murió, todavía no había publicado *Cien años de soledad*.

Lo anterior podría hacer pensar que, contrariamente a lo que se dijo antes, además de la inquietud crítica, en los textos de Téllez se puede encontrar crítica literaria. Lamentablemente, ello no es así. Y no es así porque, en la gran

mayoría de los casos en los que Téllez se ocupa de autores y de obras concretos, tiende a permanecer en el terreno de las generalidades. Así, por ejemplo, en el artículo sobre León de Greiff empieza diciendo que la poesía de éste “implica dos problemas del mayor interés: el del estilo y el de las esencias poéticas” (pág. 426). Ahora, suponiendo que eso de las esencias poéticas sea algo, ¿habrá alguna poesía de la cual no se pueda decir lo mismo? De De Greiff, lo mismo que de Arturo y de Álvaro Mutis, dice que son poetas inconfundibles, cada una de cuyas voces no se parece a ninguna otra. Algo parecido dice también, en otro artículo, de Alfonso Reyes como poeta. Y así, a propósito de Arturo, por ejemplo, hay párrafos enteros que se le podrían aplicar a cualquier otro poeta sin que el lector se diera cuenta de la confusión.



Al permanecer en ese ámbito de generalidad, la única carta crítica que se juega Téllez para recomendar la obra de Mutis o de Arturo —o para rechazar, a mi modo de ver equivocadamente, la de Nabokov, a quien considera un autor de falsa literatura (pág. 170)— es la carta de su autoridad. Al no confrontarse con el objeto de su crítica, al no caracterizarlo antes de juzgarlo, Téllez renuncia a la discusión crítica y se acerca excesivamente al dogmatismo valorativo. El lector que se enfrente a las notas de Téllez sobre los poetas

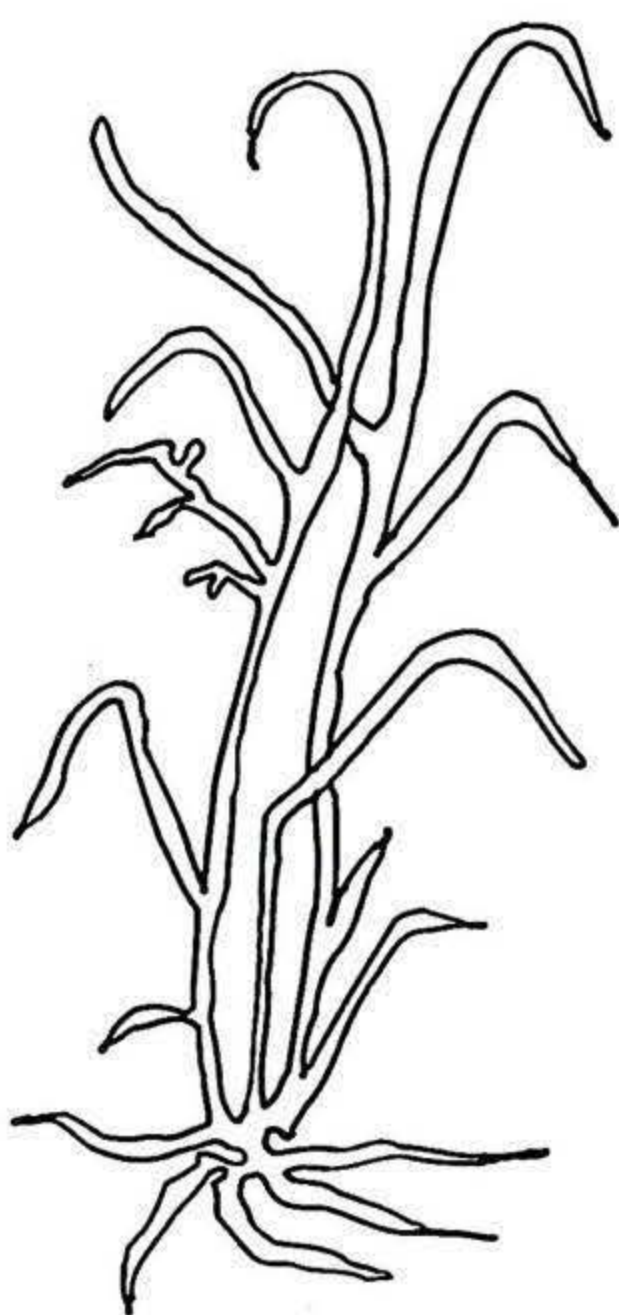
mencionados difícilmente puede saber, después de leer las notas, qué puede esperar de la lectura de los poetas que Téllez comenta. Sólo sabe que son poetas que a Téllez le gustaban.

Eso es algo, sin duda, ya que todo juicio crítico es, en parte, una confesión de los propios gustos. Pero no es suficiente. Friedrich Schlegel decía que el crítico literario era un lector que rumiaba y que, por lo tanto, debía tener varios estómagos. De Téllez podría decirse, siguiendo la metáfora de Schlegel, que sólo tenía un estómago. El estómago precrítico, que registra las preferencias y antipatías espontáneas del lector. Le faltaba un segundo estómago que esclareciera esas antipatías y preferencias con respecto a cada objeto criticado y que dijera es esto, concretamente, lo que me agrada o desagrada de esta obra y específicamente por esto. Y tal vez también un tercer estómago —que podríamos llamar estómago autocrítico— que reflexionara y pusiera en cuestión las razones del agrado o del desagrado, ya que, como decía Lichtenberg, cuando una cabeza y un libro chocan y suena hueco, la razón no siempre está en el libro.

Esta última instancia, por una parte, obliga al crítico a una revisión constante de la concepción que pueda tener de la literatura y, por otro lado, le permite librarse de promulgar juicios absolutos e inmutables sobre la literatura en general y sobre los criterios de calidad literaria. Lejos de esto, Téllez tiende a creer, lo repite una que otra vez, que en el arte hay una escala de valores que le parece inmutable —sin pensar que esa escala de valores puede llegar a ser dinamitada por el arte mismo— e incurrir una que otra vez en la postulación de criterios de calidad absolutos, como, por ejemplo, cuando afirma que, a pesar de que Luis Carlos López puede ser considerado como “un gran poeta satírico de la poesía española” (pág. 415), éste no puede ser considerado en términos más amplios sino como un poeta menor, debido a las limitaciones del género que escogió, ya que “sonrisa y humor no son patrimonio de la más alta poesía” (pág. 416).

Decir que López es un poeta menor es un juicio particular con el que se pue-

de estar de acuerdo o no. Pero desterrar *a priori* la sonrisa y el humor de los terrenos de la alta poesía no es más que una afirmación dogmática y acrítica que podría ser cuestionada, por ejemplo, a través de un examen de la obra de Christian Morgenstern, que, en algunos poemas, llega, apoyado en la sonrisa y el humor, a ese "gran balbuceo metafísico" y a ese "cierto golpear a las puertas que cierran el acceso final y absoluto a esas oscuras regiones del ser en donde Dios y la Muerte y el Amor y la Vida modulan sus más graves interrogaciones" que Téllez considera propio de la alta poesía.



Con todo, es de elemental justicia reconocer que era apenas natural que Téllez tendiera a caer en la tentación dogmatizante. Al despertar a la vida intelectual, Téllez se había encontrado con una mitología pomposa y satisfecha cuyos sacerdotes proclamaban como genio a cualquier versificador menor y como filósofo a cualquier gacetillero ingenioso. Ante esa confusión de valores —como decía Téllez con una expresión que hoy suena sospechosamente a conservadurismo— era natural que se intentara recurrir a alguna tabla valorativa firme e infalible que estableciera alguna jerarquía crítica entre tanto desorden.

En cierto modo, Téllez sabía que no existía una tabla semejante y que sólo el lento proceso de formación de una tradición propia podría proporcionar los términos comparativos necesarios para el ordenamiento crítico. Sin embargo, el que esa tradición ya se había empezado a formar en el siglo XIX, y que se seguía formando en el tiempo en el que Téllez estuvo activo como crítico, es algo que él —más inclinado a los juicios generales y a veces un tanto nebulosos que al examen paciente y minucioso de los textos— parece haber pasado por alto con demasiada frecuencia. No hay nada en la obra de Téllez que se parezca ni de lejos a los intentos de definición crítica de la tradición latinoamericana que hicieron, por ejemplo, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Ni siquiera nada que se parezca al discutible y algo esquemático intento de definición crítica de la tradición literaria peruana hecho por José Carlos Mariátegui en su ensayo "El proceso de la literatura".

En lugar de contribuir a la definición crítica de, por así decirlo, un canon latinoamericano, Téllez prefirió entregarse a algo que podría ser considerado como una vaga superstición de Europa que, pensaba tal vez Téllez, podría librarlo de las mitologías parroquiales del continente. Hay un pasaje del libro en el que esta superstición se hace patente cuando, lamentando el éxito de Caignet en Colombia, dice que, a diferencia de lo que ocurre u ocurría entre nosotros, en Francia es difícil ser literariamente cursi con éxito, porque "las aguas de la cultura media superan esa marca" (pág. 206). Basta con pensar en el éxito francés —y alemán— de la señora Isabel Allende para ver lo equivocado que estaba Téllez con respecto a sus ilusiones acerca de la cultura media europea.

Esas ilusiones supersticiosas y acríticas provenían de cierta inseguridad —y tal vez ciertos complejos— con los que Téllez se enfrentaba a la propia tradición. Y no es impensable que parte de esos complejos tuvieran su origen en vacíos de información. Léase, por ejemplo, el artículo titulado "La novela en Latinoamérica". Allí se señala que en Latinoamérica, a pesar de que ya se empezaba a dar un proceso de urbanización y de que los destinos individua-

les se hacían cada vez más "esotéricos" y complicados (pág. 278), no existía todavía la novela urbana que presentara al hombre enfrentado con su propia soledad. Ante esta afirmación cargada de absolutismo crítico cabe preguntarse si, para entonces, Téllez había leído a Roberto Arlt. O a Eduardo Mallea. O a Leopoldo Marechal. O, para ir más atrás, a Teresa de la Parra, quien en *Ifigenia* muestra la confrontación de una mujer con su propia soledad, para no hablar de las novelas de artista del modernismo, empezando por *De sobremesa* de Silva —que Téllez sí había leído y que le parecía un fracaso— y terminando con *Idolos rotos*, del venezolano Manuel Díaz Rodríguez.



Todos estos autores —lo mismo que Osorio Lizarazo en *La casa de vecindad*— hicieron diversos intentos por mostrar, desde diversos ángulos, al hombre enfrentado a su propia soledad. Por eso, más que una afirmación absoluta sobre la no existencia de algo, lo que hubiera podido pedírsele a Téllez como crítico hubiera sido una reflexión sobre algunos de estos autores, señalando sus límites y sus logros. Es decir, que hiciera una crítica que fuera el testimonio de una serie de lecturas y no la sucesiva proclamación de dogmas nebulosos.

Cuando Téllez decidía bajar de las nieblas de la generalidad y dar testimo-

FUNDACIÓN PARA LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL COLOMBIANO

20 AÑOS



Casa Caldas, Bogotá, 1986
Antes de la restauración



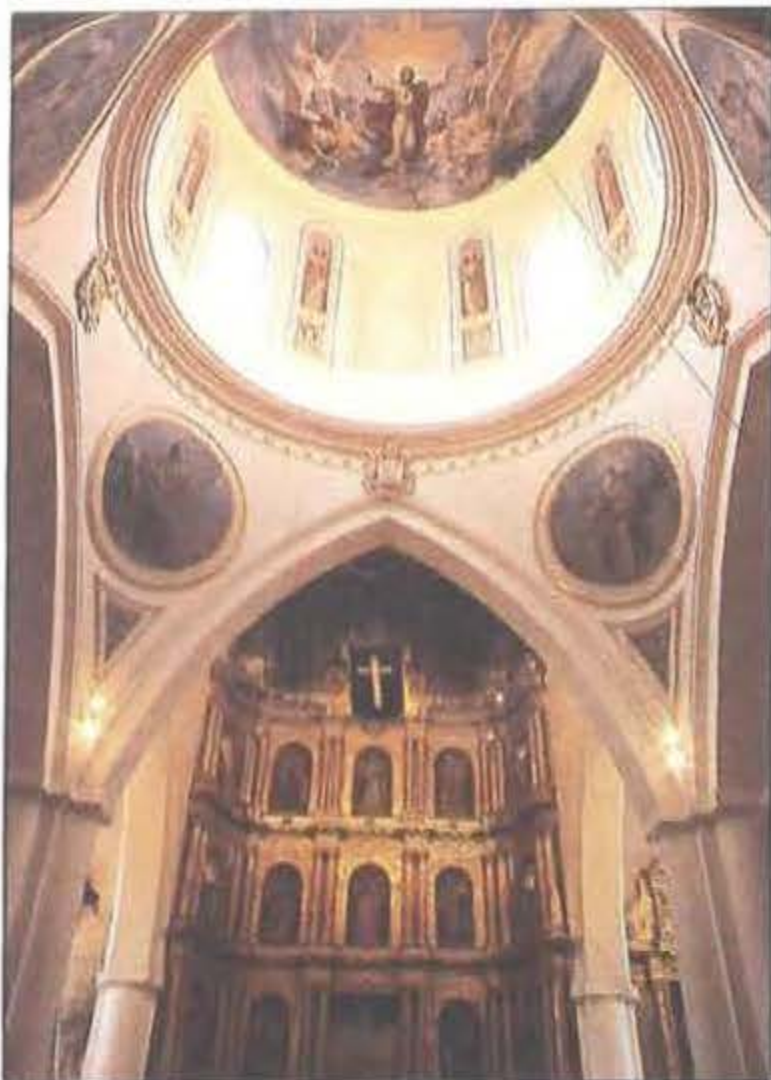
Casa Caldas, Bogotá, 1986
Después de la restauración



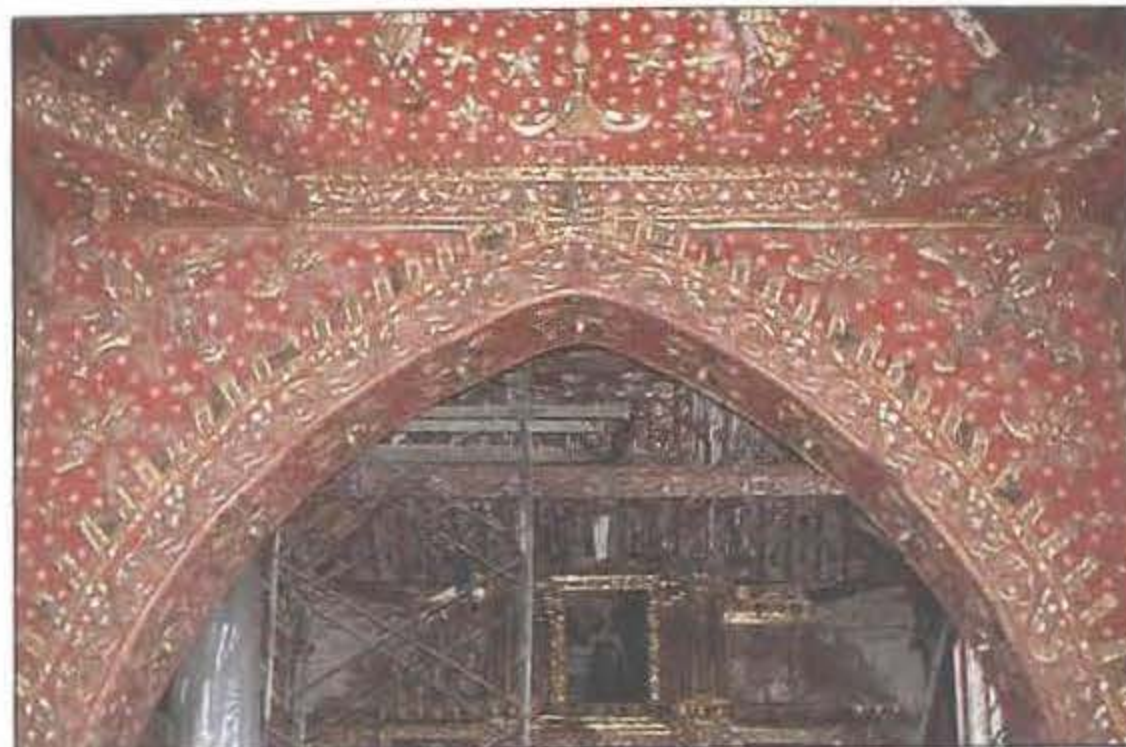
Estación del ferrocarril de Chiquinquirá, 1984
Antes de la restauración



Estación del ferrocarril de Chiquinquirá, 1986
Después de la restauración



Catedral de Tunja, 1987
Interior



Iglesia de Santa Clara en Tunja, 1988
Interior



Iglesia de la Concepción, Bogotá, 1990
Artesonado mudéjar



Iglesia de Santa Clara en Tunja, 1988
Restauración de yesería



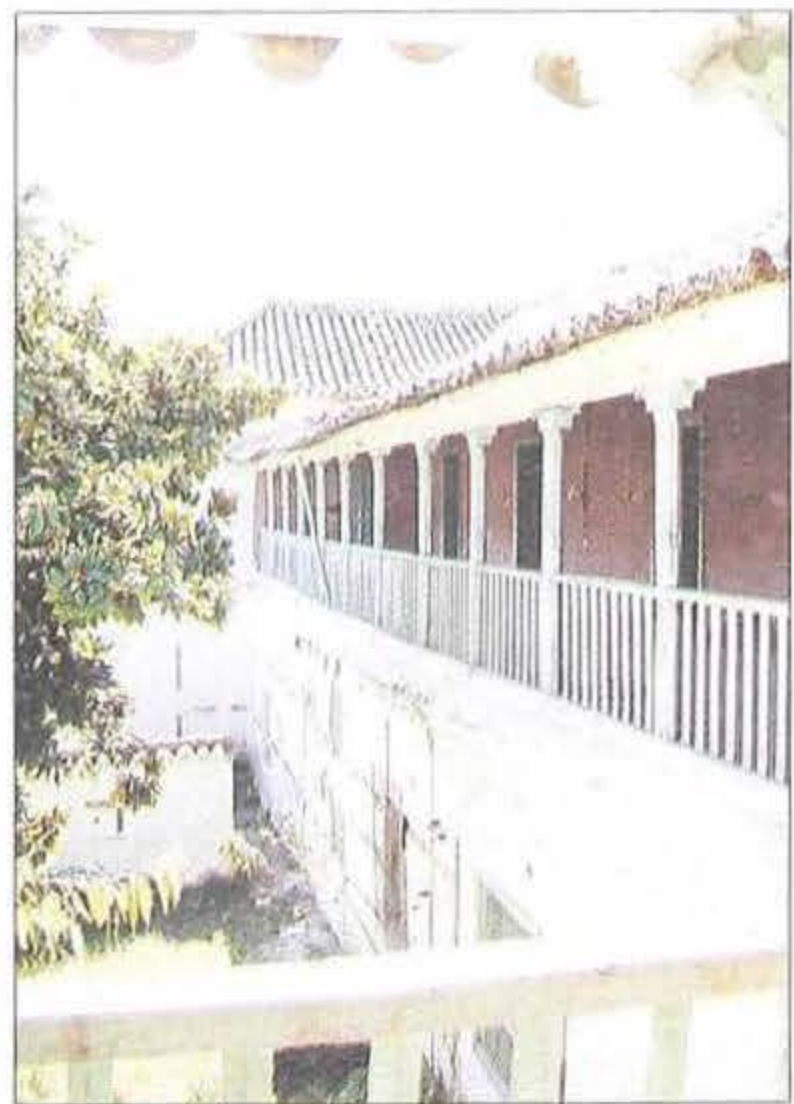
Claustro de San Agustín, Tunja, 1987
Interior



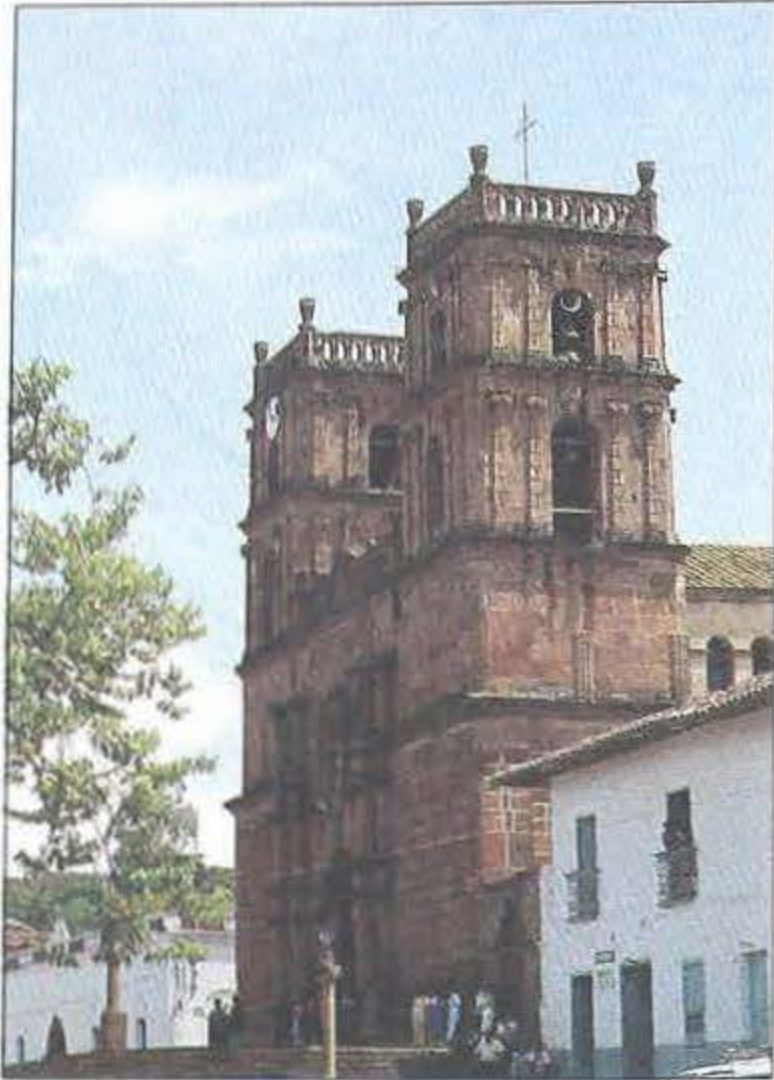
Museo de Arte Religioso en Popayán, 1991
Interior



Casa Rafael Pombo en Bogotá, 1990
Patio principal



Casa de las Marías
(Museo de Arte Moderno "Ramírez
Villamizar") en Pamplona, Norte de
Santander, 1992
Interior



Iglesia de Barichara, Santander, 1994



Iglesia de las Aguas en Bogotá, 1993



Iglesia del Humilladero en Pamplona, Norte de Santander, 1992

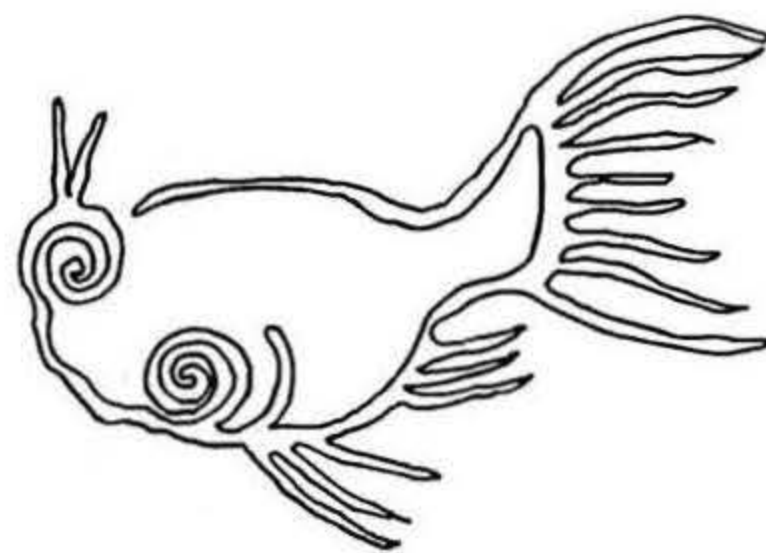
nio de sus lecturas, podía llegar a convertirse en un ensayista sugerente. Así ocurre, por ejemplo, en "Cien años de amor y tres corazones de amor", donde se ocupa de *Eugenia Grandet*, de *Madame Bovary* y de *Dos o tres gracias* de Aldoux Huxley. Al ocuparse de obras consagradas, Téllez se sentía tal vez dispensado de ejercer un magisterio crítico y se limitaba a mostrar lo que él había recibido de esas lecturas. Paradójicamente, es posible que Téllez nunca haya sido mejor crítico que en esos momentos en que no se sentía obligado a serlo. Allí, es cierto, no intentaba combatir a los enemigos internos de la literatura que se mencionaron más atrás, pero sí ofrecía resistencia, sin mencionarlos, frente a esos otros enemigos que podríamos llamar enemigos externos.

Esos enemigos externos, a los que Téllez parodia en "Alegato contra los libros", se agrupan todos bajo la consigna de que, por uno u otro motivo, no vale la pena leer libros. Al mostrar lo que él ha recibido de la lectura de Balzac, de Flaubert y de Huxley, Téllez parece responderles que sí vale la pena leer libros y les da un ejemplo del porqué. La pelea con los enemigos internos de la literatura, en cambio, Téllez se la hacía demasiado fácil, porque creía que con sólo mencionarlos podía espantarlos.



Por eso, a pesar de que la contraportada del libro asegura reunir "un material de obligada consulta", lejos de ello, gran parte de los trabajos reunidos resultan altamente prescindibles. Quien quiera investigar sobre De Greiff, Silva, Mutis o Arturo puede prescindir tranquilamente de los artículos de Téllez, ya que en ellos, contrariamente a lo que Téllez mismo exigía en su artículo "Adjetivos y sustantivos", encontrará más un tono adjetivo que sustantivo, más calificador que revelador y, por consiguiente, más dogmático que analítico. Y sobre Valencia, a quien

Téllez dedica un artículo laudatorio, es afortunadamente poco probable que se le ocurra investigar a alguien.



Sin embargo, no es impensable que quien se acerque al libro, sabiendo que no lo esperan artículos imprescindibles, lo lea con placer. La prosa de Téllez —y a veces su ingenio— lo permiten. Esto es así sobre todo en las dos primeras partes. Las dos últimas —que ocupan bastante menos de la mitad del libro— tienen más sombras, debido a que allí es donde se esperaría que Téllez hablara de autores y obras concretos. Es una lástima que el editor de la recopilación —que ha conservado su anonimato— no haya escrito una nota explicando el criterio de la edición. Y es también una lástima que muchos de los artículos no se encuentren debidamente fechados, como debería ocurrir en una recopilación de textos escritos en el transcurso de más de veinte años.

RODRIGO ZULETA

Los de más acá contra los de más allá

Fin de siglo. Decadencia y modernidad. Ensayos sobre la modernidad en Colombia

David Jiménez Panesso

Instituto Colombiano de Cultura-
Universidad Nacional de Colombia,
Santafé de Bogotá, 1994, 243 págs.

Es muy factible que el problema de la valoración estética de la producción literaria de un país determinado, o de un continente que comparte una misma lengua, esté directamente relacionado

con el conocimiento de la misma, en el sentido de que, llegado el caso, se sobrevalore una obra y se subestime otra, solamente porque la primera —bajo condiciones ajenas a lo literario— ha sido más ampliamente leída, divulgada y comentada. Sería erróneo seguir aportando trabajos —y páginas— en los que se insista sobre ciertos "mitos" de nuestra literatura, demostrando con esto la incapacidad investigativa o a la ingenuidad metodológica.

El libro de David Jiménez Panesso, *Fin de siglo. Decadencia y modernidad. Ensayos sobre la modernidad en Colombia*, que acaban de publicar Colcultura y la Universidad Nacional de Colombia, no solamente puede considerarse una nueva invitación a retomar "los estudios histórico-literarios en Colombia", sino que también es un interesante ejemplo de cómo revisar e interpretar un material empírico determinado, viéndolo a los ojos de uno de los momentos más importantes dentro del proceso de modernización de nuestra literatura: el modernismo. La visión que se da del período en cuestión en el texto de David Jiménez Panesso no parte de la gran cantidad de lugares comunes que pueblan la historia literaria, sino más bien de conclusiones a las que se llega analizando las fuentes primarias.

La manera como se presenta el resultado de este trabajo de desempolvamiento es bien interesante. El lector queda con la impresión de que ha asistido a la escenificación (en el sentido dramático del término) de una batalla llevada a cabo entre el bando de los que pertenecen al "acá de la tradición" y el de los que pertenecen al "allá de la vida moderna" (págs. 9-10), o en otras palabras, entre los que mantienen una sociedad tradicional y por ende una literatura clásica, y los que querían "producir una literatura moderna, o al menos intentarlo, en condiciones sociales todavía premodernas" (pág. 10). Es en medio de esta pugna donde se redefinirán no solamente una serie de discusiones estéticas e ideológicas que circulan por entonces en los escritos literarios y críticos, sino también una lista de protagonistas que vienen a cumplir un papel específico en la representación.