

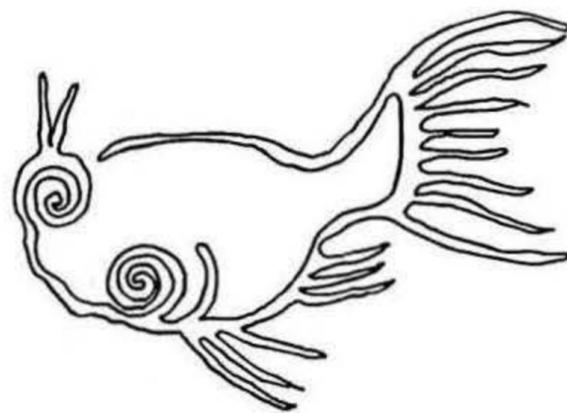
nio de sus lecturas, podía llegar a convertirse en un ensayista sugerente. Así ocurre, por ejemplo, en "Cien años de amor y tres corazones de amor", donde se ocupa de *Eugenia Grandet*, de *Madame Bovary* y de *Dos o tres gracias* de Aldoux Huxley. Al ocuparse de obras consagradas, Téllez se sentía tal 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.

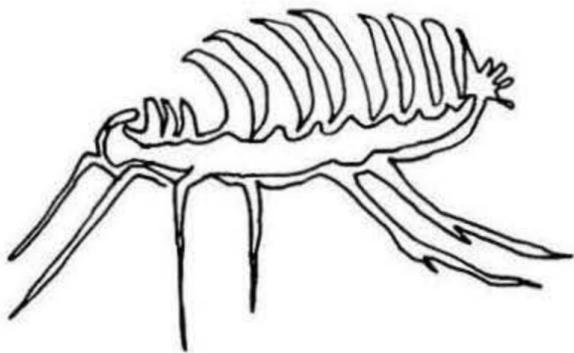
Es muy factible que el problema de la valoración estética de la producción literaria de un país determinado, o de un continente que comparte una misma lengua, esté directamente relacionado

con el conocimiento de la misma, en el sentido de que, llegado el caso, se sobrevale 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 despolvamiento 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.

Desde la introducción del libro, titulada "Los modernos", David Jiménez Panesso comienza por definir las posiciones de cada uno de los actores, haciéndoles responder a la pregunta general de "¿cómo ser modernos?" (pág. 17), angustiosamente hecha tanto por Darío como por Silva. Baldomero Sanín Cano plantea, por ejemplo, que "el genuino espíritu de la modernidad implicaba [...] una furiosa ruptura con el pasado" y, por lo tanto, "ser moderno significaba, quizá, insertarse en otra tradición". (pág. 17). Por su parte, Tomás Carrasquilla "estaba convencido de que sólo se puede ser moderno escribiendo sobre el presente, sobre el presente propio, aunque éste no fuera moderno. Bastaba con que la perspectiva del escritor lo fuese" (pág. 17). Este contrapunteo entre las diferentes actitudes adoptadas ante el problema de la modernidad evita que el abundante material que sustenta el trabajo de David Jiménez Panesso se convierta en un peso que dificulte la lectura, logrando, por el contrario, agilizar la exposición de tal manera que aquella se haga más agradable e interesante.



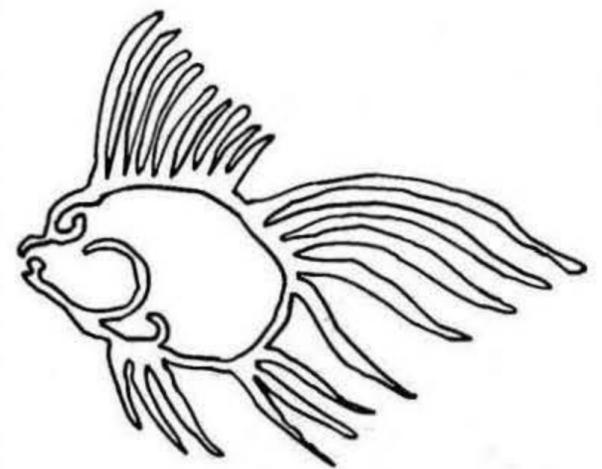
La Primera Parte del libro está compuesta por cuatro capítulos en los que se matiza la oposición fundamental propuesta inicialmente por el autor, y en los que se observa un interés específico por plantear las condiciones históricas en que la esfera de lo artístico —más específicamente, de lo literario— comenzó a autonomizarse frente a las otras esferas sociales (religiosa, política, económica). Se define allí, en primer lugar, lo que hacia el final del siglo pasado y comienzos del presente se entendió por "decadentismo", y con ello se desarrolla lo fundamental de la discusión sobre el modernismo: "Los poetas clásicos cantaban lo que sentían los pueblos. El poeta moderno canta lo que siente el individuo aislado [...] En este

aislamiento radica, sin duda, lo esencial del debate. Cuando se aflojan los nexos sociales y comienzan a destruirse los lazos que atan a los hombres entre sí para formar una familia, una patria, una humanidad, el poeta pierde toda garantía de expresar un sentimiento solidario y general. Aquí está la base histórica de lo que se llamó 'decadentismo', tal vez la palabra más utilizada a finales de siglo para referirse al arte moderno" (pág. 42). Relacionados con este asunto, David Jiménez Panesso presenta otros puntos del debate, como son: la oposición "aristocracia-democracia" (pág. 51); la "oposición entre poesía moderna y solidaridad social" (pág. 57), la discusión sobre "el arte por el arte" —a la cual el autor le dedica un capítulo— (pág. 62), la enemistad entre lo útil y lo bello (pág. 85), etc.

José Asunción Silva y José Fernández (protagonista de *De sobremesa*) son los actores principales del Segundo Acto del libro. David Jiménez Panesso propone una interesante relación explicativa entre el autor y su personaje. Escribir *De sobremesa*, dice, "fue, sin duda, una necesidad de Silva, inhibido en la vida práctica para realizar tantos sueños contradictorios. Al morir, el manuscrito reposaba al lado de su cadáver, como un sustituto" (pág. 32). Sustituto, en el sentido de que la experiencia de la modernidad, para este poeta, se basó en una contradicción que únicamente podía resolverse en el plano de la ficción. Dicha contradicción no era otra que la "disonancia" entre la poesía y la sociedad. "Silva puede, tal vez, despreciar igualmente la realidad por mediocre y tacaña. Pero no puede prescindir de ella, ignorarla, como sí puede hacerlo Fernández. Aunque desee aislarse olímpicamente del mundo, la mano de la necesidad lo tiene firmemente agarrado y lo aprieta hasta sofocarlo" (pág. 121).

Lógicamente, este conflicto vital que acompañó a José Asunción Silva es el resultado de una nueva concepción estética directamente heredera del "simbolismo francés y del esteticismo finisecular de Inglaterra" (pág. 43). La nueva forma de ver el arte se sintetiza ejemplarmente en el siguiente pasaje: "Silva había aprendido en el simbolismo francés que la poesía moderna ya

era otra cosa: el lugar de la universalidad de la idea lo ocupa ahora la instantaneidad de la sensación; la función comunicativa de la forma, comprendida ésta como algo anterior al poema y perteneciente a un acervo común de procedimiento, se cambia por la búsqueda de una palabra huidiza y sugeridora, cuyo poder no consiste tanto en ser el equivalente de un concepto general sino de abrir, mediante sus posibilidades musicales, un espacio a la insinuación de lo desconocido" (pág. 137). El paso de una poesía clásica y romántica a una poesía moderna de estas características genera una serie de consecuencias en todo el ambiente literario del "fin de siglo", y vuelve a plantear una división —esta vez en la corriente poética— entre los clásicos y los modernos. Los últimos dos capítulos del libro se los dedica el autor a dos poetas posteriores al modernismo, que de alguna manera representaron ambas corrientes: Guillermo Valencia, perteneciente al "acá de la tradición", y Eduardo Castillo, habitante del "allá de la vida moderna" (págs. 9-10).



A modo de apéndice aparece al final del texto un "Pequeño diccionario de 'Fin de Siglo' colombiano" bastante interesante, en la medida en que retoma el tono de exposición, y reafirma la metodología con las cuales se presentó y explotó el material investigado. El "Diccionario" como tal ("Catálogo numeroso de noticias importantes de un mismo género, ordenado alfabéticamente"), redefine la función que cumplió cada uno de los protagonistas —directos o indirectos— de esta lucha, tomando no sólo aquello que es pertinente para el tema de discusión, sino también pequeñas anécdotas que ambientan el escenario. En este sentido

interesa saber de Baudelaire que “un ejemplar de *Las flores del mal*, en su primera edición, se encontraba entre los libros más apreciados de Silva” (pág. 231); o de Maurice Barrès, que “al morir, Silva tenía uno de sus libros, *Trois stations de psychotérapie*, sobre su mesa de noche” (pág. 231); o de Gabriele d’Annunzio, que —según un comentario de Rafael Pombo— “la muerte de Silva” fue causa “entre otras razones, de la lectura de *El triunfo de la muerte* de D’Annunzio y ‘otros malos libros’” (pág. 234).

LEONARDO ESPITIA ORTIZ

Función social de las vísceras

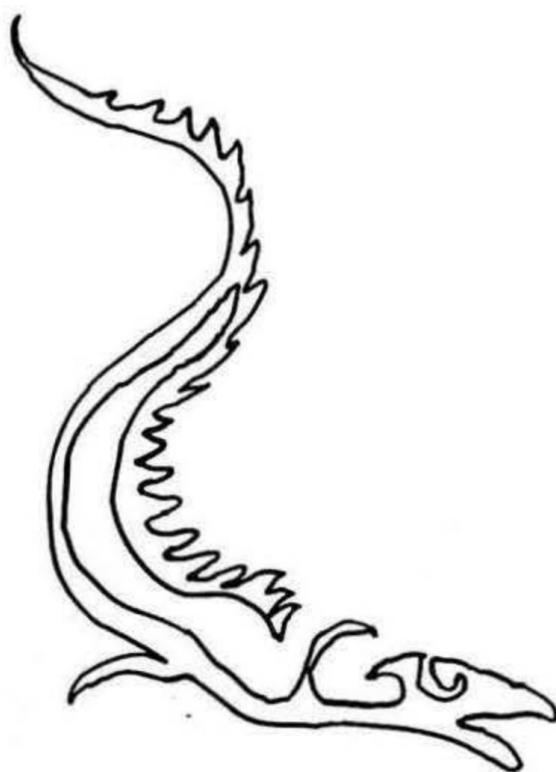
Las úlceras de Adán

Héctor Rojas Herazo

Editorial Norma, Colección Poesía, Santafé de Bogotá, 1995, 80 págs.

Si existen los acontecimientos poéticos, estamos ante uno de ellos: la publicación, después de 34 años, de un nuevo libro de poesía de Héctor Rojas Herazo (Tolú [Sucre], 1921). Ya en 1976, Colcultura había publicado un volumen —que podríamos calificar de “esencial”— titulado *Señales y garabatos del habitante*, colección de ensayos, reseñas, registros y poemas del escritor costeño, donde se dibujaban de manera explícita, casi que ideológica, los rasgos fragmentarios pero básicos que definían una visión del mundo bien particular, la que empezó a cuajarse —y cuajó— desde el primer libro de poemas de Rojas Herazo, *Rostro en la soledad*, de 1951. En la última sección de *Señales y garabatos del habitante*, se incluía una muestra antológica de los cuatro libros de poemas publicados por Rojas y se añadían trece poemas nuevos: *Segunda resurrección de Agustín Lara* y otros doce textos que formarían parte de un próximo libro titulado *Infidencia terrestre*. El tal *Infidencia terrestre* nunca apareció, pero esos trece poemas vinieron a incrustarse, acom-

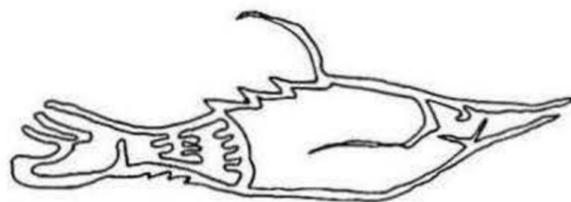
pañados de otros veinte nuevos, en este reciente *Las úlceras de Adán*, título de uno de los poemas de *Infidencia terrestre*. El libro que publica ahora Editorial Norma es, pues, sustancialmente un nuevo libro y también la continuación sin tropiezos de una obra poética de gran sello personal.



¿Qué va de *Infidencia terrestre* a *Las úlceras de Adán*? A lo sumo, un tránsito que ha de sugerir que el hombre, que es pura tierra, es un “habitante” del paraíso terrenal y, como tal, un eterno expulsado. Quien asume la terrenalidad —postula Rojas Herazo— gana un señorío de carne y tierra, alianza que termina por llagarlo y descomponerlo. Pero ese tránsito de un título al otro es casi imperceptible. Todo esto que digo de *Las úlceras de Adán* puede decirse también de sus cuatro primeros libros de poemas, publicados entre 1951 y 1961, desde *Rostro en la soledad* hasta *Agresión de las formas contra el ángel*.

Cada libro de poemas, supongo, posee una especificidad dentro de la obra de un mismo autor. Sin embargo, y a la vista de esos cuatro primeros e inconseguibles libros, nunca reeditados, la obra toda de Rojas Herazo es de una solidez tan aplastante, de una redondez tan meridiana y coherente, que todo comentario de libro, y aun de poema, remite o debe remitir al contexto de la obra. Y no me refiero únicamente a la obra poética (aunque, claro, todo es obra poética en Rojas Herazo): el

tolueño jamás se ha callado o ha manifestado en un presunto silencio una de esas que los biógrafos suelen llamar “crisis de conciencia” o “crisis estéticas”. En realidad, “34 años después” no es una referencia temporal válida en la obra del autor de *Respirando el verano*. Si *Las úlceras de Adán* es un acontecimiento poético, lo es porque no todos los días aparecen libros de tal calidad o, sencillamente, porque cada libro de Rojas Herazo trae consigo un montón de buena literatura. Y aquí es necesario recordar que el poeta hace un paréntesis en la publicación de poemarios (dudo mucho que lo hubiera hecho en la escritura de poemas), se concentra entonces en la novela (la primera, *Respirando el verano*, fue publicada en 1962) y se dedica también a pintar. Nada, hay que decirlo, que no estuviera prefigurado en esos cuatro excelentes libros de poesía: la presión malsana de un sol tan alumbrador como disolvente; el influjo material de los objetos sobre el ánimo casi animal del “objeto humano”; las ruinas de un pueblo; los vahos de un charco o de una mal cuidada úlcera; esa especie de solidaridad lenta que crea el sudor entre los hombres; sus necesidades fisiológicas, ante las cuales cobra todo sentido la costumbre o el ritual vacío de ir a cumplir con los deberes cívicos... Mundo de carne y hueso y sin embargo siempre metafísico, siempre en pos del sentido...: en la poesía, en la novela, en el ensayo, en la pintura. El arte de Rojas Herazo es, decía, redondo, rotundo, y repite sus únicas máximas, cíclicamente, en cualquiera de sus manifestaciones; expresiones de madurez y de talento lingüístico y plástico; expresiones de enconada humanidad.



Es por eso que *Las úlceras de Adán* no nos sorprende como libro, aunque nos siga asombrando cada uno de sus poemas, cada uno de sus versos, elaborados justamente con la materia del asombro o la extrañeza ante lo más nuestro: nuestras vísceras, nuestros humores, nuestros huesos, nuestros