

esto le da motivo para omitir toda la Colonia, en la que ciertamente no abundan las reflexiones sobre la literatura. Por su lado, Héctor Orjuela destaca un texto de Domínguez Camargo, que considera fundador de nuestra crítica.

Pero aquéllos eran balbuceos.

En el primer capítulo analiza la crítica durante el siglo XIX. Allí dedica apartados a José María Samper, un ensayista "dividido en dos mitades mal soladas", para quien lo esencial de la poesía era el sentimiento; José María Vergara y Vergara, católico, partidario de la originalidad, propagandista de la poesía popular y de la novela y enemigo de lo francés: "el cultivo de la literatura francesa nos matará al fin"; Salvador Camacho Roldán, quien, no obstante ser autor de sólo dos artículos de crítica, le merece muchos elogios y varias páginas a Jiménez, en las que destaca que la poesía para Camacho Roldán es "conocimiento de la verdad oculta" y que la literatura tiene valor de documento social. También incluye, a pesar de su escasa producción, a Juan de Dios Uribe, quien predicaba el combate contra la "lira cristiana" con la "lira liberal". No parece tampoco muy clara —y este es el tercer caso— la mención de Núñez en un capítulo aparte, y más cuando el mismo autor reconoce "la trivialidad de sus comentarios y la insignificancia de su aporte al género crítico".

En cambio de la inclusión de esas —para una historia de la crítica— figuras menores, se extraña la ausencia de acápites dedicados a José María Rivas Groot —compilador de *La Lira Nueva* y prologuista de antologías de mucho valor coyuntural.

A partir de Miguel Antonio Caro —católico, hispanófilo, tradicionalista—, Jiménez trenza su historia como una lucha entre dos tendencias, mejor, dos espíritus, el primero representado por Caro, Gómez Restrepo y Maya —proclásicos, moralistas, ortodoxos—, y el segundo representado por la figura central de este libro, Baldomero Sanín Cano, y algunos personajes posteriores.

Sanín Cano representa "la autonomía de lo estético", el escepticismo, la apertura hacia lo universal, la libertad formal. Sanín es el lector artista que

aspira a que la crítica tenga tanto valor como la poesía o la novela, y a él se dedica un capítulo entero de esta historia.

El tercer capítulo enfoca la crítica en la época del modernismo: Ricardo Tirado Macías, para quien la poesía era "lo inexpresado, lo no dicho", al igual que Andrés Holguín seguiría diciendo treinta años después; Tomás Carrasquilla, quien reivindica lo local frente al oficio de "cincelar camafeos grecorromanos"; Antonio Gómez Restrepo, continuador de Caro, a quien Jiménez considera "un anacronismo perpetuado en institución académica, un investigador que trabaja sin preguntas"; Carlos Arturo Torres, discípulo de Rivas Groot, quien creía que el poeta es "soldado en el combate del progreso eterno" y era un obseso de los "temas elevados". También hay apartados especiales para Saturnino Ramírez, un desconocido colaborador de revistas de fin de siglo, que representa para Jiménez el arquetipo del nietzscheano puro, y para Eduardo Castillo, un crítico subjetivo que se interesaba en las "sonoridades inauditas" y la "sugestión inquietante".

En el capítulo del modernismo se extraña la ausencia de Vargas Vila, quien no sólo escribió abundantemente sobre temas literarios, sino que tuvo una influencia que —sospecho— todavía se prolonga en nuestros días.

El cuarto y último capítulo detiene esta historia en la crítica posterior al modernismo. Rafael Maya cree en valores eternos y en el clasicismo. Luis Tejada es un leninista entusiasmado, que hace profesión de vanguardista. Jorge Zalamea ve en la injusticia social el problema para resolver.

Esta historia culmina con Hernando Téllez, y esto la hace ver como inconclusa. De la generación siguiente hay menciones laterales a Gaitán Durán, pero la cronología no le permitió llegar a Fernando Charry Lara, Rafael Gutiérrez Girardot y Hernando Valencia Goelkel.

Así mismo es curioso que esta historia académica omita cierta crítica académica —Otero Muñoz, García Prada, Carlos Martín, el Caro y Cuervo todo— y la crítica que se produjo en ciudades distintas de Bogotá y de la Medellín de fines del siglo XIX.

Pero el mismo autor se adelanta a estas observaciones cuando anota que no se trata de hacer un estudio exhaustivo. Y en realidad son adjetivos frente al mérito principal de haber elaborado un relato de los avatares de nuestra crítica.

DARÍO JARAMILLO AGUDELO



La tradición mistificante

Guillermo Valencia

Germán Espinosa

Colección Clásicos Colombianos, Bogotá, 1989.

Hablar de Guillermo Valencia implica sumarse a una discusión. Esta discusión empieza en 1914, cuando se publica la segunda edición de *Ritos*, con el famoso prólogo de Baldomero Sanín Cano, en el que ya están contenidos todos los argumentos que después usarán los defensores de Valencia; continúa con la aparición de "Bardolatría" de Eduardo Carranza, que pone en cuestión la figura de Valencia como el poeta colombiano por excelencia, y se prolonga hasta los más recientes juicios de Andrés Holguín, en su *Antología crítica de la poesía colombiana* (1975), y Rafael Gutiérrez Girardot, en su artículo "La literatura colombiana en el siglo XX" (1980), quienes, desde distintos puntos de vista, le dan a la obra, de Valencia un

valor mucho menor que el que la historiografía literaria tradicional le había dado.

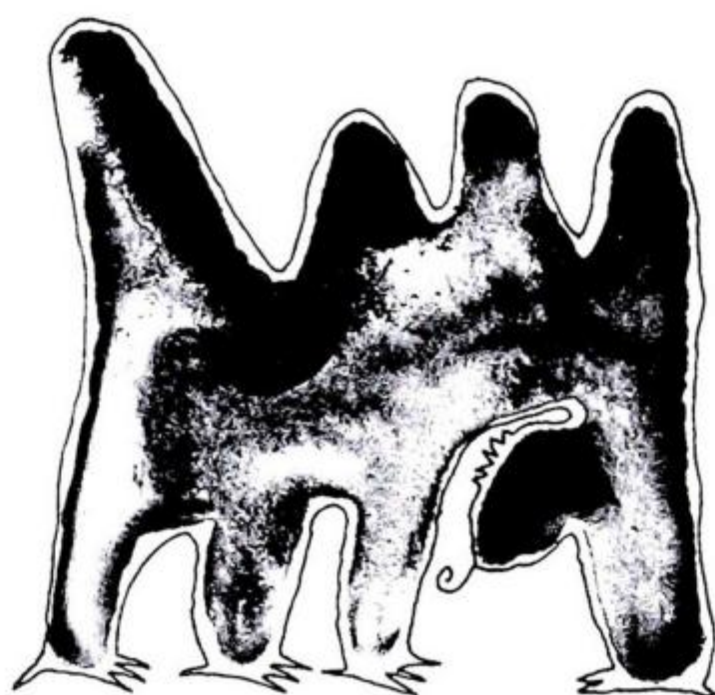
Quien intente, por consiguiente, como lo hace Germán Espinosa, hacer hoy una vindicación de Guillermo Valencia no puede limitarse, como le era posible a Sanín Cano en 1914, a hacer una presentación elogiosa del poeta, sino que tiene que entrar a polemizar con los, por así llamarlos, enemigos de Valencia, si no quiere incurrir en un panegírico acrítico. Espinosa, sin embargo, prefiere eludir esta polémica.

La bibliografía del trabajo de Espinosa pasa por alto la existencia del artículo de Gutiérrez, así como la de la antología de Holguín, de quien, sin embargo, cita un ensayo, "Guillermo Valencia y el parnasianismo", aparecido en el libro *La poesía inconclusa y otros ensayos*. A Carranza sí lo cita, pero para descalificarlo acríticamente, recurriendo al fácil y tramposo expediente de quitarle valor a un juicio crítico, afirmando que quien lo hace no es un buen poeta, para ahorrarse así el esfuerzo de discutir las razones y los argumentos de Carranza.

Estas razones, por lo demás, no eran tan sólo argumentos personales de un poeta, sino que estaban fundadas en cierta concepción de la poesía que bien podría caber dentro de lo que Hugo Friedrich llamó "La estructura de la lírica moderna" (1953). "En el lirismo —escribe Carranza para distanciarse de Valencia— lo esencial no es lo que se dice sino lo que no se dice, la dorada niebla de sugestión que envuelve los contornos del poema; lo que va entre líneas, lo que hay más allá de las palabras y su sentido estricto".

En la afirmación anterior se resume el presupuesto crítico con el que Carranza se enfrenta a la obra de Valencia. Ante ésta, Espinosa hubiera tenido dos posibilidades: la primera, discutir la concepción de la poesía en la que se fundamenta este presupuesto. Esta opción lo hubiera obligado a discutir no sólo con Carranza sino con Juan Ramón Jiménez y con buena parte de la lírica de este siglo y de finales del anterior. Hubiera tenido que polemizar, entre otros, con Verlaine y con Hugo von Hofmannstahl, con

Georg Trakl y con Gustavo Adolfo Bécquer, con Rubén Darío y el Leopoldo Lugones del *Lunario sentimental* y, entre nosotros, con Eduardo Castillo, coterráneo y contemporáneo de Valencia.



Pero supongo que Espinosa no hubiera optado por ese primer camino, ya que él debe saber que la tesis de que en lirismo lo que importa es lo que se dice es prácticamente insostenible, sobre todo si se intenta defender la obra de un poeta al que se califica de modernista. Pero le hubiera quedado, entonces, una segunda posibilidad: tratar de mostrar que en la poesía de Valencia, o al menos en algunos de sus poemas, se logra abrir una puerta hacia eso "que hay más allá de las palabras". Es decir: hacia lo innumerable, hacia, para decirlo con un verso de Xavier Abril citado por Carranza, "lo que queda después de los violines".

Emprendido este camino, la confrontación con Andrés Holguín hubiera sido inevitable, ya que Holguín, en su antología, trata de mostrar, a través de algunos poemas de Valencia, precisamente lo contrario: que en la mayor parte de la obra valenciana no se alcanza lo poético. Holguín absuelve, por así decirlo, algunos poemas, como *Los camellos*, pero, en último término, considera que la fama de que ha gozado Valencia no está en modo alguno respaldada por la calidad de su obra; que existe, en la figura de Valencia, un mito gigantesco que no puede ser justificado por sus versos.

Seguramente, de haberse ocupado del juicio de Holguín, Espinosa lo

hubiera impugnado, acusándolo de ahistoricidad, lo mismo que hace sumariamente con otros críticos de Valencia. La posteridad, dice Espinosa al comienzo de su trabajo, se ha empeñado en juzgar a Valencia al margen de su circunstancia. Y en esta impugnación se resume quizá el propósito expreso del trabajo de Espinosa: justificar a Valencia a través de la circunstancia histórica que le tocó vivir, a cuyo criterio estético habría respondido su obra. Pero, al tomar esta posición, Espinosa olvida algo fundamental: un criterio estético, aún considerado dentro de las circunstancias históricas específicas que lo hacen posible, es, también, susceptible de crítica.

Esto último puede ejemplificarse, sin abandonar el tema de Valencia, que es el que nos ocupa, recurriendo a la primera parte del ya citado artículo de Gutiérrez Girardot, "La literatura colombiana en el siglo XX", dedicada al poeta payanés y titulada "Cultura de viñeta".

Valencia, para Gutiérrez, "encarna los ideales humanistas del reducido estrato gobernante" de comienzos de siglo. Pero ese supuesto humanismo no tenía nada que ver con las formas del humanismo que conoció Occidente a partir del Renacimiento —que buscaban una interpretación humana y no teológica del mundo—, sino, por el contrario, para decirlo con palabras de Gutiérrez, era un "humanismo de sacristía", que defendía la concepción medievalizante de la cultura que todavía imperaba en el ámbito colombiano y se oponía a la ciencia y a las diversas manifestaciones de la modernidad.

Esa voluntad ahistórica, que creía o quería creer que los conceptos fundamentalmente modernos de Estado, sociedad y nación encontraban su realización en la sociedad señorial colombiana, se expresaba a través de la simulación. Para negar la modernidad se la simulaba y se la hacía inofensiva a través de su reproducción artificial, a través de la viñeta.

Si la poesía de Valencia, es fría, como se ha dicho hasta la saciedad, no es, continúa Gutiérrez, porque sea parnasiana o porque prefiera el mundo de las ideas al de los sentimientos, sino porque es artificial. Esa artificialidad, que no tiene nada que ver con

la de *Los paraísos artificiales* de Baudelaire, corresponde a la artificialidad simuladora de la cultura colombiana de comienzos de siglo.

Como ejemplo de esta "poesía de viñeta" —que, como dice Adorno, en un texto que cita Marta Traba refiriéndose, en su *Historia abierta del arte colombiano* (1974), a la misma época en que Valencia tiene su prestigio más alto, lo mismo que todos los productos de la seudocultura, "confisca con criterio fetichista los bienes culturales y los hace posesión suya"—, Gutiérrez propone un análisis de *Leyendo a Silva*; al que presenta como un ejemplo de voluptuosidad neutralizada a través de la viñeta.

Las primeras estrofas muestran una mujer "que parece seductora y es una exquisita lectora". Pero se la describe con "elementos tópicos modernistas", y su voluptuosidad se entremezcla con "rasgos de castidad segura" y con "alusiones a figuras tópicas de la tradición literaria". De esta manera la voluptuosidad y el hedonismo, rasgos típicos de la modernidad y del modernismo de Rubén Darío, terminan convirtiéndose en tema para una viñeta. Es decir: para una reproducción sin sangre.

Así el modernismo, a través de su simulación, termina por perder su potencial crítico frente a la cultura señorial y se convierte al final en un barniz suyo, en un adorno superficial y vanal que justificaría el título que Gutiérrez le da a Valencia de "joyero de la sociedad señorial".

Y el culto a la viñeta termina por llevar a la idea de que la reproducción puede ser mejor que el original. Esa idea, que desvirtúa todos los patrones estéticos, se expresa, por ejemplo en la idea, que Espinosa tímidamente sugiere sin atreverse a afirmarla, de que las traducciones de Valencia eran mejores que los originales.

Ese gusto por la trivialización de la cultura, que servía para hacerla inofensiva, no forma una estética de la evasión, como en Darío y Lugones, sino de la dominación. Lo bello es el gusto de la clase dominante. Lo culto, lo que Valencia toma de sus fuentes "cultas", por así llamarlas —que para Gutiérrez no son más que manuales escolares, crestomatías y cuadernillos

de divulgación de historia y mitología antiguas— es expresado por medio de metáforas tópicas ("Es un invierno tu cabeza", comienza el soneto *Homero*) y adjetivaciones obvias, como "ásperas cadenas", "férvidos corceles" y "candente arena", para no hablar de los "lánguidos camellos", de las "elásticas cervices", de los "verdes ojos claros" y de la "piel sedosa y rubia", con lo cual la poesía se convierte en retórica, y lo que en Lugones y en Darío es nostalgia de otro mundo se convierte en mistificación del mundo en el que se vive.

Si Espinosa hubiera considerado la argumentación de Gutiérrez, hubiera podido, lo mismo que en el caso de Carranza, escoger entre dos caminos para intentar refutarla. El primer camino hubiera sido negar la interpretación de Valencia como "poeta de viñeta" y como trivializador de la cultura que hace Gutiérrez. El otro hubiera sido intentar hacer una defensa de la estética viñetista, una defensa de la trivialización y de la simulación.

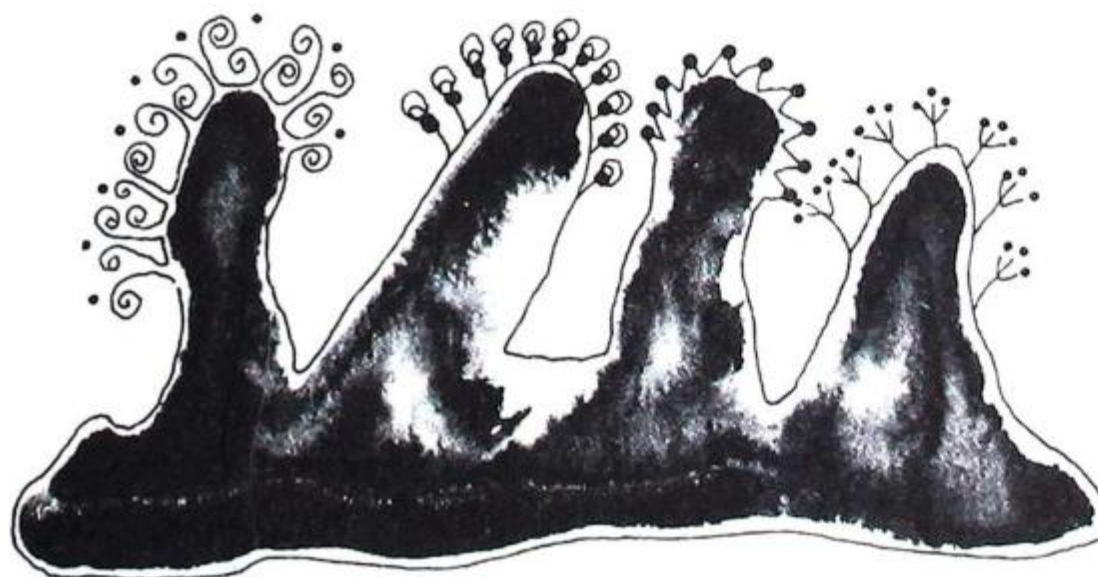
Y aunque Espinosa no consideró necesario ocuparse de los argumentos de Gutiérrez, o quizá precisamente por eso, puede pensarse que, secretamente, Espinosa optó, no por una defensa de la simulación (lo cual la desbarataría, ya que la revelaría como tal) sino por una prolongación de la misma. La señal más clara de este hecho, quizá, la conforman las citas que Espinosa, bajo el título "Juicios sobre Guillermo Valencia", agrupó al final del libro.

Todos los juicios escogidos por Espinosa son juicios consagradorios, y su conjunto parece estar destinado a producir en el lector desprevenido la idea de que la figura de Valencia es una figura incuestionada. Los tres trabajos críticos a los que se ha hecho referencia aquí, que no son los únicos

que, por así decirlo, condenan a Valencia, muestran que eso no es así. Por el contrario, Valencia es, como se sugirió al principio, ante todo, un tema de discusión. Hablar de él, eludiendo la discusión, es mistificarlo.

Por otra parte, a Espinosa le parece necesario colaborar para que pervivan ciertos mitos que se han tejido alrededor de Valencia. Baste con referirnos a la leyenda de que Valencia "conoció a Nietzsche". La fecha de este supuesto episodio ya de por sí, lo refuta. Se dice, y Espinosa lo repite, que Valencia conoció a Nietzsche en 1900. En 1900 muere Nietzsche. Para entonces su estado de salud —como nos lo cuenta, por ejemplo su biógrafo Curt Paul Janz (*Friedrich Nietzsche. Biografie*, Munich, 1979, tomo 3, pág. 208), que dice que, a partir por lo menos de 1897, Nietzsche se había convertido en un cuerpo casi vegetal que formaba parte del archivo de su hermana Elizabeth— ya no le permitía "conocer" a nadie ni que nadie verdaderamente lo "conociera". Una cosa es ver de lejos, a través de los vidrios de una habitación de hospital, a un Nietzsche totalmente alienado al final de su vida y otra muy distinta haber conocido a uno de los críticos de la civilización más radicales que haya conocido la historia de Occidente. Pero para el fetichismo cultural esta diferencia no existe, y la visión de los despojos de Nietzsche —esa visión que lleva a Resa von Schirnhöfer a describir al filósofo en sus últimos días como "inmóvil, ausente, como un autómatas que estuviera sentado allí donde una voluntad ajena lo había puesto"— le parece suficiente para apropiarse de él.

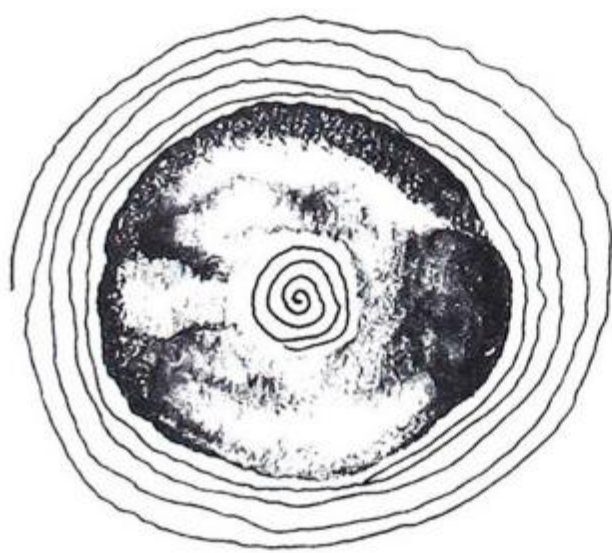
Y la tradición mistificante, que Espinosa continúa, no ha reparado, no ha querido reparar, en ese hecho y ha



seguido alimentando la idea de un Valencia que se sienta a conversar con Nietzsche, de un Valencia discípulo de Nietzsche, que después se aleja de las enseñanzas de su maestro para bien de la sociedad señorial y de las buenas costumbres.

Espinosa se apoya, para justificar su panegírico, en el sentimiento patriótico, en, como él mismo lo dice, el tan socorrido "amor a lo nuestro", que muchas veces no es más que una forma disimulada de egolatría. Sin embargo, lo que revela su trabajo es un profundo desprecio por "lo nuestro" en la medida en que se ha considerado por encima de una discusión que es "nuestra" y ha preferido pasarla por alto, o reducirla a notas marginales, en lugar de tomar parte en ella. Espinosa no ilumina la obra de Valencia, sino que vuelve a cubrirla con el manto del elogio. Un manto que, quizá, él desearía para sí mismo, lo cual no es en sí censurable, pero que empieza a serlo cuando conduce a los intelectuales a abandonar la crítica y a sumarse al aparato de las simulaciones, que es el que reparte los elogios.

RODRIGO ZULETA



Un criollo ilustrado

Mil leguas por América, de Lima a Caracas, 1740-1741. Diario de don Miguel de Santisteban

David J. Robinson (ed.)

Banco de la República, Bogotá, 1992.

La construcción histórica exige el uso de los más variados testimonios de actores sociales que en los diversos

niveles de la economía y la política han ido dejando el rastro de sus rostros, dispersos entre la pasión, el amor, el odio y la sevicia. Este poder de vivir bajo los techos de las amarguras y alegrías de una época, se va esculpiendo en un paisaje, en unos quehaceres, en unos gustos, en unas medidas, en unos sueños y en unos ideales que la escritura resguarda de la erosión del tiempo.

Estas son algunas de las reflexiones que surgen de la lectura de don Miguel de Santisteban, quien recogió entre 1740 y 1741 jirones de la geografía, la economía y la política de decenas de ciudades, pueblos, aldeas, sitios y ventas tirados a lo largo de las cordilleras y caminos que lo llevaron desde Lima-Quito a Mompox y luego a Honda, Santafé y Caracas para guardarlos en su *Diario*. Estos retazos de historia quedaron en su obra *Mil leguas por América, de Lima a Caracas, 1740-1741*.

La obra como tal tiene una importancia derivada del hecho de que no se dispone de fuentes históricas de este género para el período anterior a 1750. Este descuido de funcionarios o personas ilustradas, o producto de una precaria investigación y edición de fuentes, le dan a este *Diario* un puesto singular en la bibliografía histórica colombiana del siglo XVIII. Sabemos que, después de 1750, este tipo de testimonios son más numerosos y comunes tanto en la Nueva Granada como en otras regiones de América¹. Debemos recordar, sin embargo, que Jorge Juan y Antonio de Ulloa nos dejaron una obra ejemplar para los años 40 del siglo XVIII. Sus *Noticias secretas*², aunque coetáneas al viaje de Santisteban, no ofrecen para la Nueva Granada esa visión sociológica de denuncia de unas estructuras de poder local en donde curas, hacendados y comerciantes aliados al poder de los corregidores habían logrado postrar a la población andina hasta niveles inhumanos. No queremos significar con esto que la obra de Santisteban tenga los ribetes sociológicos del esfuerzo de Jorge Juan y Antonio de Ulloa. Al contrario, si algún rasgo ofrece este *Diario*, es el de haber dejado de lado un afán de denuncia y de observación social. Los paisajes

están vacíos el hombre está ausente, las ciudades son cajas donde apenas la sensibilidad del lector intuye el poder del trabajo humano que subyace entre los caseríos, las sementeras, los alimentos y los animales domésticos.

Entonces, ¿cuál es la utilidad de este documento que parece entregarnos las huellas de *mil leguas* de soledad andina? Tal vez lo más valioso de esta obra sea la rica gama de detalles y de pinceladas breves de un paisaje que va cambiando a medida que se avanza de sur a norte. Tal vez lo rescatable de obras de este género sea la orfebrería implícita en las múltiples referencias a la geografía, a la economía familiar, a los mercados, a la alimentación, a los precios, a las comunicaciones y a las medidas. Una obra que ofrece muy pocas reflexiones de conjunto y escasas visiones capaces de sintetizar los dramas de una época. Al contrario, el *Diario* es rico y útil porque abundan los pequeños trazos propios de quien aspira a reconstruir una historia de aldeas y parroquias.

En otras palabras, queremos llamar la atención sobre cómo Santisteban fue describiendo las imágenes que cabían en sus ojos a medida que alargaba sus pasos de viajero. Su ruta iba cosiendo todos estos detalles que sólo se quiebran en una que otra especulación, como en Popayán, donde supuso exagerada la productividad de los negros, o en la ciudad de Santafé, en donde el virreinato surgió con las ventajas derivadas de abrir el comercio de esclavos a otros países, estimulando con ello la producción minera. Con estas excepciones, sus registros son esencialmente aportes para una historia local. Son minúsculos datos para quien tenga interés en volcar su mirada sobre municipios perdidos, sobre puntos venidos a más o idos a menos con los años. Es decir, hay allí un poco de historia parroquial y regional. El *Diario* es un rosario de breves referencias más o menos ricas para múltiples pueblos del interior del Ecuador, Colombia y Venezuela.

Destaquemos, pues, algunos de los aportes de esta obra. En ella los geógrafos encontrarán un punto de enlace sobre los caminos, los vados, los puentes y las comunicaciones. Sobre todo está el paisaje de "dilatados lla-