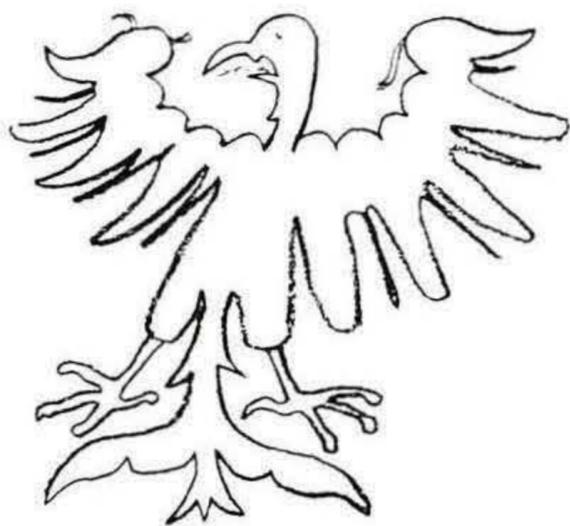


nalista, le basta con inventariar sus semejanzas y diferencias.

Siempre se percibirá una rigidez teórica en estas reparticiones entre lo que pertenece a lo uno y lo que pertenece a lo otro. Su claridad lógica se paga al precio de la artificialidad y somete el texto literario al maniqueísmo pedagógico de las clasificaciones. Un poema no se escribe para que sea modernista o antimodernista, literario o antiliterario. En su espacio conviven las más diversas tendencias. Alstrum lo ha percibido de un modo muy vago al analizar la relación que existe entre los poemas de López y los epígrafes que irónicamente quieren ilustrar, pero no ha profundizado en esa coexistencia de una versión y una inversión dentro del mismo poema.



A mediados de 1951, Nicolás Guillén publicó un artículo titulado "La carcajada dolorosa de Luis Carlos López". Alstrum lo considera una feliz definición de la poesía del escritor colombiano. Podemos aceptar ese juicio: ni un dolor ni una risa; una criatura distinta que subsiste más allá de esas antinomias que el estudio del crítico estadounidense no ha superado. Y no obstante, precisamente porque pone en evidencia esas antinomias, porque esas antinomias delatan los límites de sus presupuestos teóricos, el trabajo de James J. Alstrum sobre la obra de Luis Carlos López puede ser considerado como un punto de partida. Los lectores del futuro podrán olvidarlo, como seguramente olvidarán las líneas de esta reseña. Las discusiones sobre la ortodoxia y la heterodoxia les parecerán tan antiguas e irreales como los ángeles de Bizancio.

EDUARDO JARAMILLO Z.

## Una errante luciérnaga

José A. Silva. Vida y creación

Compilación de Fernando Charry Lara  
Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura,  
Bogotá, 1985.

Hablarle a un lector colombiano de las bondades literarias de José Asunción Silva es como querer explicarle a un limeño la preparación del cebiche. Pero así es la vaina; nunca está de más. Y tal es la misión de este libro que reúne artículos de escritores colombianos y extranjeros sobre distintos aspectos de la vida de Silva y su obra. Por ser miradas críticas de diversas épocas dialogando entre sí en esta selección de Charry Lara, hallamos indispensable la lectura del presente libro. Más que necesaria, cautivante. Y la piedra de toque es, en definitiva, la vuelta al modernismo como fenómeno cultural ligado al desarrollo capitalista de la segunda mitad del siglo pasado. Sólo en el contexto finisecular es posible percibir esa luz que es la obra de Silva, admirable luciérnaga en el ambiente oscuro de aquella sociedad hispanoamericana. Y de nuestras letras. De ahí que represente *la* tradición (sin olvidarnos de ese espléndido cordón umbilical entre el positivismo y el discurso autoritario que es *De sobremesa*) en la poesía colombiana, aunque no siempre los poetas de ayer y hoy hayan captado la onda creativa del genial bogotano.

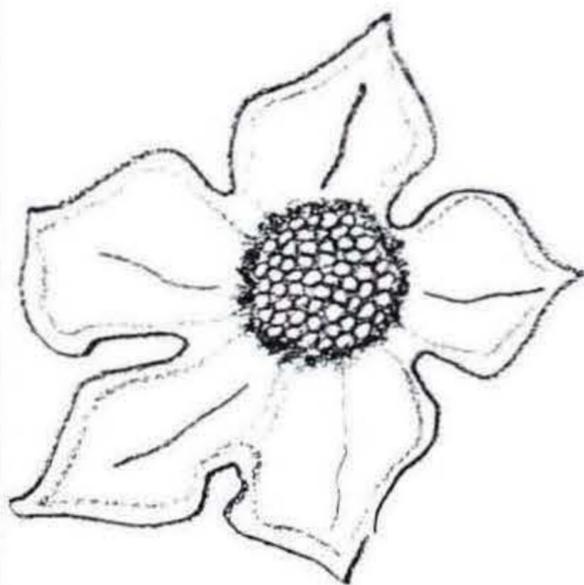
Hay que empezar por la demarcación del terrero. En algunos textos hispanoamericanos —y no sólo de colegio— el modernismo figuraba como la respuesta (o devolución del golpe) de América a España por los trescientos y pico de años de yugo cultural. Los escritores del llamado 98 español (concepto que aceptaremos por razones metodológicas) caían vencidos por ese súper peso pesado que fue Ruben Darío y su poesía. A la decadencia del eximperio le saltaba la resplandeciente lozanía del continente hispanoamericano. La realidad

era otra, por supuesto. El modernismo —oh cruel desilusión— no había sido pensado por Hispanoamérica sino que representaba la inserción de estas tierras al circuito de ideas que se desplazaban tan rápido por el orbe al tiempo que renegaban del concepto de progreso del capitalismo europeo. Digámoslo así: ni los españoles podían creer en generaciones (a pesar de los esfuerzos de Ortega y Gasset) ni los hispanoamericanos podíamos soñar con revanchas poéticas. El modernismo, como bien explicaba el viejo Juan Ramón, "no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud". Pero hay algo también importante. Es la llegada a los picos del fenómeno industrial europeo, con sus banderas positivistas y su creencia en un paraíso armado por el Progreso (con Mayúscula y armas de guerra). No en balde los primeros brotes de lo que Jiménez aludía con la palabra *actitud* se dieron en Alemania e Inglaterra (donde un siglo antes los insurgentes románticos habían combatido el clasicismo y alentado las revoluciones burguesas). En esos dos colosos capitalistas del XIX surgirían las reacciones que, *grosso modo*, podemos llamar modernas y que ilustran esa intención o afán de teñir artísticamente las relaciones interpersonales y la vida cotidiana segadas por la automatización en boga. De un ambiente marcadamente puritano emigran —en razón de los nuevos medios de comunicación y transporte generados por ese desarrollismo— a otros de distinto signo cultural, "mediterraneístas". Es el París "capital del siglo XIX", en palabras de Walter Benjamin.

Lo que nació como reacción se torna moda. El desprecio al utilitarismo se transforma, pues, en tópico dentro de un mundo absolutamente burgués. Son los primeros síntomas de un fenómeno que la crítica política define como asimilación por parte del sistema. En verdad, términos como *modern style*, *belle époque*, *fin de siècle*, crepuscularismo o decadentismo, designan una circunstancia de amplios márgenes. Es también el ansia cosmopolita y su voracidad por estilizar y combinar. (Ejemplo arquitectónico son las construcciones de

Gaudi: mezclas que fomentan la sorpresa. O el espanto). Y en términos generales la sorpresa no puede ser codificada ni reproducida en serie. (He ahí la fórmula de las vanguardias que más tarde detonaría en el surrealismo. Pero para llegar a esos límites había que pagar también el precio exigido por las sociedades burguesas: los millones de muertos de la guerra del 14. Reparemos en que *De sobremesa* admite una lectura de la desarticulación de los sistemas de pensamiento finiseculares para hacer más clara la tensión que antecede al polvorín).

La belleza "sepultada durante el siglo XIX" (al decir de Jiménez, nuevamente) no es más que la nostalgia por un mundo elegante en medio de otro a punto de ser trozado. Dentro de una lectura que no puede limitarse al fenómeno artístico, el modernismo se entiende como un signo que es preámbulo de la *débâcle* social europea. La imagen de una gran cofradía —como lo fue la de los prerrafaelistas— dependía de, estaba a merced de un sistema de valores menos condescendiente y en extremo represivo.



Así como en el *Nocturno II* la errante luciérnaga alumbraba el beso de los amantes, también podemos decir que en la obra de Silva uno puede hurgar o detectar los correlatos culturales de ese medio tan frágil como la vida de quienes le dieron expresión. Un mundo de contradicciones extremas. La repulsión a la naciente burguesía —provinciana o capitalina— empata con el gusto

por el ocultismo. La lucidez política terminaba en el remanso del silencio o en una concepción aristocratizante de la realidad, incluso cuando el modernismo hispanoamericano inauguraba aquello que llamamos profesionalización literaria. ¿Quién no escribía crónicas en algún periódico, quién no formulaba declaraciones a propósito de cualquier evento mundial? Rapto universalista y debilidad por la música de cámara: más que publicar, a Silva le vacilaba como a nadie recitar sus versos en la tertulia de la tienda de sedas y exotismos. A la tuberculosis romántica le sale un ahijado: el esplín (como en Fernández, casi-casi un álgido de Silva). Y la leyenda no falta: al naufragio del Amérique con parte de la obra inédita. El interés por el pasado (repugnancia por su presente "sin novedades") se alimenta con lo lejano: al final de sus días y en plena indigencia, Silva seguía encargando té negro inglés.

¿Cómo procesa Silva su momento? Situado biográficamente en varios límites (lo provinciano: Bogotá no era Ciudad de México ni mucho menos Londres o París), Silva elabora una literatura que se sabe contraste, apariencia de algo no trabajado aún con otra óptica. Un verso libre que es y no es; el texto narrativo que quiere y no quiere ser novela; la obsesión por la muerte viviendo en un estatismo cultural que bien podía ser otra forma del paraíso. De ahí que la crítica antimodernista de la época renovara su afán por demostrar la "degeneración mental" de esos dandis y de su recurso favorito y enigmático como las sopas chinas: la sinestesia.

Por los artículos aquí recogidos, el lector atento encontrará sutiles correspondencias para poder trazar el itinerario cultural de esa época. El libro cumple con eso y mucho más: transmite al lector su modelo de crítica, heterogénea y contrastiva: confrontación en pos de la semejanza. Misión cumplida, pues.

EDGAR O'HARA

## Historia sobre los cuentos

La literatura infantil (Crítica de una nueva lectura)

Rafael Díaz Borbón

Tres Culturas Editores, Bogotá, 1986, 173 páginas

El profesor Rafael Díaz Borbón presenta un libro serio por el tema, la manera de enfocarlo y la erudición de sus informaciones; una obra interesante —sobre todo para los que previamente lean a Bruno Bettelheim—. Utiliza una manera de argumentar, intercalando entre la iniciación y la conclusión de las ideas largos párrafos intermedios, y una puntuación inusual, que dificultan la lectura en el primer momento; por todo ello no es una obra para el profesor de aula de escuela popular, sino más bien para estudiosos de la literatura infantil, diestros en el análisis concienzudo de sus posibles interpretaciones. El autor destaca el valor literario de la literatura infantil clásica y hace una excelente crítica (pág. 85) a los textos adulterados y a los destrozos e influencia de mal gusto a que nos somete "ese vaivén del mercado descomunal e incontrolable" que afecta el gusto del infante.

Durante una estadía en Londres, el autor descubrió una nueva perspectiva para analizar la literatura infantil, y estos nuevos enfoques son la razón de ser de la obra.

Comienza por hacer una defensa del cuento como elemento integrado a la cultura latinoamericana; obras "consideradas alguna vez extranjeras ingresaron con carta de naturaleza tan fácilmente a nuestra educación, a nuestra familia, a nuestro aprendizaje y a nuestras formas de representación y de referencia de nuestra vida [que] hoy resultaría insensato impugnar su origen extranjero. Reafirma además "la solidez y la validez de su calidad literaria". Su tesis fundamental es que el texto original, sin retoques, varía en significado según el tiempo y el lector; "posiblemente