

PROGRAMA: Licenciatura en Literatura

SEDE: Meléndez

RESUMEN: La monografía en cuestión se propone situar las concepciones más destacadas de la crítica literaria moderna en Colombia, las cuales se derivan a partir de la obra ensayística de Baldomero Sanín Cano y posteriormente se desarrollan en las obras de los críticos Hernando Téllez (1908-1966) y Rafael Gutiérrez Girardot (1928-2005). Dichas concepciones están ligadas a la ausencia de dogmatismos en los planteamientos, a ideas anti-provincianas, al carácter universalista de los análisis y las reflexiones, a la sintonía con las preocupaciones y debates de época, a la antipatía frente a la ampulosidad verbal; asimismo, a la búsqueda de autonomía en lo estético e intelectual. Luego de la caracterización general de cada una de las obras de estos autores, se hace una comparación en los abordajes concretos que llevaron a cabo a propósito de dos poetas centrales en la tradición literaria colombiana: José Asunción Silva (1865-1896) y Guillermo Valencia (1873-1943).

PALABRAS CLAVE: Crítica literaria, autonomía, ensayística, modernidad, Atenas Suramericana

Hernando Téllez y Rafael Gutiérrez Girardot: Un acercamiento comparativo a la crítica literaria moderna en Colombia a partir de convergencias en torno a José Asunción Silva y Guillermo Valencia

Mateo Alejandro Fajardo Restrepo

Código 201429417

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES

Licenciatura en Literatura

Cali, Colombia

2021

Hernando Téllez y Rafael Gutiérrez Girardot: Un acercamiento comparativo a la crítica literaria moderna en Colombia a partir de convergencias en torno a José Asunción Silva y Guillermo Valencia

Mateo Alejandro Fajardo Restrepo

Código 201429417

Trabajo de Grado para optar al título de Licenciado en Literatura

Director

Hernando Urriago Benítez

Magíster en Literatura Colombiana y Latinoamericana

Escuela de Estudios Literarios

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE HUMANIDADES

Licenciatura en Literatura

Cali, Colombia

2021

Contenido

Introducción	1
1. Crítica literaria moderna en Colombia, de la “Atenas Suramericana” a Baldomero Sanín Cano	3
1.1. Crítica literaria como disciplina autónoma y la modernidad en Colombia	4
1.2. Atenas Suramericana	7
1.3. Baldomero Sanín Cano	12
1.4. La crítica literaria según Sanín Cano	18
1.4.1. Autonomía estética	18
1.4.2. Literatura “nacional” y momento histórico	20
1.4.3. A manera de síntesis: “El impresionismo en Bogotá”	22
2. Hernando Téllez contra “la fiebre instrumental de los vocablos”	24
2.1. Autodidactismo y viaje formativo, primeras aproximaciones críticas a la obra de Téllez	28
2.2. Breve acotación: teoría del ensayo y ensayos de crítica	38
2.3. “Enseñar a leer”, pilar de la crítica literaria	41
2.3.1. Algunas imágenes falsas del autor	50
2.4. Crítica dialógica	52
2.5. Crítica y modernidad literarias: Silva y Valencia	56
3. Rafael Gutiérrez Girardot, entre la sociología de la literatura y la hermenéutica	66
3.1. “Teoría social de la literatura” (1974)	77
3.1.1. Teoría de la base y la superestructura	79
3.1.2. Sociología de la literatura y teoría social de la literatura	82
3.1.3. Forma, método e ideología	84
3.1.4. Fin del arte y pérdida del aura	87
3.2. “Problemas y método de la crítica literaria” (1966)	89
3.2.1. Seis pasos analíticos	92
3.3. Silva y Valencia en la crítica literaria de Rafael Gutiérrez Girardot	96
3.3.1. Silva, el rastacuero bogotano	97
3.3.2. París y “épater le bourgeois”	101
3.3.3. “De sobremesa”, novela de artistas	103
3.3.4. Guillermo Valencia, ateniense payanés	110
Conclusiones	115
Bibliografía	118

Introducción

La tradición crítica de Colombia todavía no se ha indagado suficientemente, ni a todos los autores sobresalientes en esta disciplina se les ha prestado la atención que ameritan desde el punto de vista intelectual y editorial. Prueba de ello es hoy la inexistente “Obra completa” de un crítico como Rafael Gutiérrez Girardot, quien probablemente sería, utilizando la expresión de Carlos Rincón referida a Téllez, “el crítico moderno por excelencia en Colombia, con quien se aprendió a leer literatura”. No quiere decir que Hernando Téllez, del que solo después de medio siglo de su fallecimiento puede apreciarse hoy su Crítica Literaria recopilada y estudiada por Rincón en tres gruesos volúmenes, sea inferior a Girardot. Ambos críticos se movieron en corrientes distintas del ejercicio de su disciplina, y sólo el primero fue también escritor, detalle este nada insignificante cuando se trata de valorar una tarea que a primera vista parecería ser secundaria respecto a la calidad de autor literario. Gutiérrez Girardot puede ser perfectamente el “crítico por excelencia” colombiano no solamente porque se dedicó de lleno a esa labor, y de hecho hoy sus lecciones magistrales como catedrático se pueden leer como apartes agregados de su obra crítica, sino porque se pensó la disciplina desde sus fundamentos filosóficos, históricos, sociológicos, literarios y metodológicos, atendiendo a las más altas exigencias de análisis e interpretación que aprendió en sus lecturas cardinales: Friedrich Schlegel, Walter Benjamin, Hegel, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, entre otros grandes maestros. En este sentido surge la inquietud que dio pie a esta investigación monográfica.

Este Trabajo pretende realizar un estudio comparativo a partir de una selección de ensayos de crítica literaria de Rafael Gutiérrez Girardot y de los escritos por Hernando Téllez, selección que tiene tres centros de interés: los ensayos sobre dos autores capitales del Modernismo, los

colombianos Guillermo Valencia y José Asunción Silva, y los ensayos sobre crítica literaria como tal.

El primer capítulo indaga el contexto histórico en que se empieza hablar por primera vez de crítica literaria moderna en Colombia, la cual resulta inseparable en sus comienzos de la figura de Baldomero Sanín Cano. El segundo capítulo analiza los rasgos fundamentales de la crítica literaria de Hernando Téllez valiéndose especialmente del extenso estudio introductorio de Carlos Rincón en los tres volúmenes referidos, y se detiene luego en los ensayos sobre los dos poetas mencionados. El tercer capítulo realiza el mismo procedimiento del anterior en Rafael Gutiérrez Girardot, pero en la descripción de sus principales rasgos se enfoca en dos ensayos del autor que exponen sus propias formulaciones en cuanto a la labor crítico-literaria. Finalmente se presentan las conclusiones.

Con todo, se trata de indagar en las obras de estos dos autores colombianos las maneras en que se desarrolló la disciplina crítica en el país, la manera en que sus legados responden a interrogantes que siguen planteándose actualmente respecto a la tradición intelectual de una República cuyo rasgo fundamental ha sido la fragmentariedad y la incompletud. Es una lectura doble, por un lado se miran los aportes y las características de los dos críticos en el desempeño de su disciplina y por el otro se indaga en la lectura que ellos mismos hicieron de la literatura colombiana, en este caso específico a los poetas Silva y Valencia, con lo cual se podría observar las convergencias y las divergencias que surgen naturalmente en la conformación de una tradición crítica.

1. Crítica literaria moderna en Colombia, de la “Atenas Suramericana” a

Baldomero Sanín Cano

El ensayo de Pablo Montoya, *Contornos de la crítica literaria en Colombia* (2007), parece hundir el dedo y escarbar en la herida de lo que considera una “cretinización de la literatura” (p.410) y una práctica defectuosa del ejercicio crítico en este país. Actualiza una discusión originada en el siglo XIX sobre la existencia o la posibilidad de darse una crítica literaria al lado de una literatura que, salvo naturalmente las excepciones siempre infaltables en este tipo de enjuiciamientos, califica de bajos niveles, deleznable, menor (p.403). Si bien denuncia los consabidos vicios que acompañan la institución de la mediocridad, como los llamados clubes de elogios mutuos y el imperativo comercial en la producción literaria, así como la banalización del público lector, escaso en Colombia, y el desprecio del ensayo crítico riguroso en los mercados editoriales de amplia audiencia, el mérito del ensayo de Montoya no radica, empero, en estas reconvenciones sino en la mención y reconocimiento de dos nombres de obligatoria consulta para cualquier indagación sobre la disciplina crítica en Colombia: Baldomero Sanín Cano y Rafael Gutiérrez Girardot. Ambos, sobre todo el primero, establecen un punto de inflexión que marca un antes y un después en la crítica literaria colombiana. De esta manera, la contextualización histórica de la crítica moderna en Colombia exige el abordaje de lo que significó en este ámbito la figura de Baldomero Sanín Cano, quien es señalado por diversos estudios¹ como el iniciador de la crítica literaria moderna en el país.

¹ (Jiménez, 2009), (Urriago, 2007), (Giraldo, 2014), (Cataño, 2000), (Montoya, 2007), (Sánchez, 2012)

1.1. Crítica literaria como disciplina autónoma y la modernidad en Colombia

Como tal, el panorama de la crítica literaria en Colombia comienza a extenderse desde la segunda mitad del siglo XIX, cuando el ejercicio crítico llevaba más o menos cien años afianzándose en Europa como disciplina profesional moderna². Disciplina en el sentido de ser una actividad intelectual vinculada a la literatura pero diferenciada de ella, una profesión de las letras distinta a la de escritor e igualmente remunerada. Moderna, desde una perspectiva sociológica, con respecto a su integración dentro de las dinámicas de un naciente mercado editorial y periodístico en medio de la conformación de un público lector masificado en las ciudades, así como también por su autonomía frente a otras disciplinas e ideologías en las cuales se cobijaba el ejercicio literario y crítico bajo la forma de una dedicación a las “bellas letras”:

Hay quienes retrotraen el nacimiento de la crítica a momentos anteriores; por ejemplo, al siglo XVI, o a la antigua Grecia. Pero con cierta unanimidad se reconoce hoy que la actividad crítica como disciplina “autónoma” es un fenómeno de los dos últimos siglos, ante todo por su subordinación a dos factores históricos que solo se cumplen para entonces: primero, la afirmación de un concepto de literatura independiente, que ha deslindado campos con la ciencia y con cualquier

² Según lo explica David Viñas Piquer en su “Historia de la crítica literaria” (2002), el contexto que abre paso a la crítica literaria como disciplina profesional moderna fue el periodo del Romanticismo, en donde se generó la ruptura con todo el sistema de crítica neoclásica y se derrumbaron los pilares que lo soportaban sobre la Antigüedad grecolatina:

“A finales del XVIII y principios del XIX surge una nueva sensibilidad en Europa. El sistema neoclásico empieza a entrar en declive y se van infiltrando nuevas tendencias que conformarán el espíritu romántico...De hecho, como asegura René Wellek, los movimientos románticos que se manifiestan en los distintos países de Europa -en Alemania e Inglaterra primero- presentan como principal común denominador «el repudio unánime del credo neoclásico»” (p.267)

Y continúa más adelante:

“Ya en la segunda mitad del siglo XIX, la crítica literaria acusará claramente el influjo de uno de los grandes logros de la teoría romántica: la tendencia a adoptar en la investigación de los fenómenos literarios una perspectiva histórica. El historicismo romántico -que culmina en la dialéctica de Hegel- provocará un notorio interés por dedicar la crítica literaria, no sólo al examen y valoración de obras y de autores, sino también al conocimiento de la propia ciencia. De ahí que empiecen a realizarse importantes investigaciones acerca de la historia de la crítica literaria.” (p.321)

otra actividad intelectual diferente. Esto es, que ha efectuado su divorcio de la vieja noción de “bellas letras” que englobaba, hasta el neoclasicismo, la elocuencia, la historia y la filosofía, en el mismo nivel que la poesía o el drama. Y segundo, la aparición de ciertas condiciones sociales que permiten una relativa profesionalización del crítico: público lector, industria editorial, prensa. (Jiménez, 2009, p. 12)

Estos factores socioeconómicos que favorecen la profesionalización del crítico están inscritos en el desarrollo histórico de la Modernidad y son producto, en cierta medida, de las transformaciones sociales suscitadas por la evolución del capitalismo industrial. No concierne entrar en la discusión, de vastísimo contenido y debate, sobre la Modernidad en su amplio espectro como fenómeno cultural, político y económico. Basta con señalar las condiciones y los momentos cuando se empiezan a dar aquellos procesos de modernización³ que, teniendo como telón de fondo

³ El término Modernidad se emplea con mayúscula inicial para indicar que su sentido referencia principalmente un periodo histórico determinado. En cuanto al concepto propiamente de “modernidad” vale citar un fragmento del libro “La tierra que atardece, ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad” (1998) del escritor Fernando Cruz Kronfly, en donde se aclara suficientemente la amplia significación del término:

“...la expresión ‘moderno’ constituye un neologismo aparecido ya en el siglo VI, derivado de la síntesis de dos palabras: *hodiernus*, que viene de “*hodie*” (hoy), y *modus*, que quiere decir modo. Es decir, el modo de hoy. De acuerdo con esto, en sus inicios el término ‘moderno’ únicamente indicaba actualidad en el tiempo, y por lo tanto sólo se refería al presente de las cosas y no a todo lo que hoy en día se entiende por moderno o modernidad.

...con el advenimiento del capitalismo se produjo en Occidente una ruptura y un cambio de época tan profundos, que la significación de lo moderno pasó a ser radicalmente otra. El mundo moderno ya no significó entonces sólo lo contemporáneo, es decir lo actual en el tiempo, el modo de hoy, tal como lo fue durante la Edad Media, sino que empezó a significar, cada vez más claramente, la profundidad de una ruptura de época tanto como la conciencia de dicha ruptura. Un nuevo modo de ocurrir la economía en igualdad y libertad, un nuevo modo revolucionario de pensar y diseñar el poder y el Estado, un nuevo modo de pensar racionalmente el mundo y la relación de causalidad entre los fenómenos, un nuevo sujeto gobernado por el principio de individuación y armado con un método racional, la secularización del pensamiento y la cultura, el desarrollo del pensar científico y el predominio de la técnica, etc.” (p. 10-11)

Por otro lado, el término ‘modernización’, enmarcado en este amplio sentido de ‘modernidad’, ha tomado una especificidad semántica que se refiere principalmente a las transformaciones derivadas de la tecnificación y la industria, pero también se refiere al “ser” (verbo) moderno tanto individual como socialmente. Ulrich Beck (1998) ofrece una precisión del término:

“*Modernización* se refiere a los impulsos tecnológicos de racionalización y a la transformación del trabajo y de la organización, pero incluye muchas cosas más: el cambio de los caracteres sociales y de las biografías normales, de los estilos de vida y de las formas de amar, de las estructuras de influencia y de poder, de las formas políticas de opresión y de participación, de las concepciones de la realidad y de las normas cognoscitivas.” (p. 25)

la inclusión del país en las dinámicas del sistema capitalista mundial, propiciaron las circunstancias donde la labor literaria y crítica alcanza cierto grado de profesionalización y adquiere una función social, al mismo tiempo que la emergencia de una modernidad intelectual y artística comienza a ocupar terreno en el campo cultural colombiano.

Hablar de Modernidad en Colombia, aludida al conjunto de la vida social, política y económica, suele tener como referente histórico el periodo conocido como “República Liberal”, inaugurado por el gobierno de Enrique Olaya Herrera entre 1930 y 1934 y subsiguientemente acotada por los linderos temporales de las dos presidencias de Alfonso López Pumarejo (1934-1938 y 1942-1945). El antecedente inmediato y primero en la historia republicana del país es el llamado “Olimpo Radical” (1863-1886), momento en que se adopta un régimen federal y en el que las reformas educativas y económicas son mantenidas sobre el papel por la sucesión de guerras civiles que finalmente desemboca con la instauración de la denominada “Hegemonía Conservadora” (1886-1930). Lo que viene después de Pumarejo es otra etapa mucho más oscura y determinante para la historia del país: preparada con la Masacre de las Bananeras (1929), cuyo móvil fue justificado como defensa frente a la supuesta amenaza de revolución comunista de los huelguistas, y aperturada con el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán (1948), Colombia entra en la barbarie de “La Violencia” (1948-1957) donde los discursos incendiarios del conservador Laureano Gómez y de monseñor Miguel Ángel Builes azuzaron la confrontación bipartidista, naturalmente materializada en las facciones campesinas y no en las élites de los partidos, que más tarde se reparten “civilizada” y exclusivamente el poder estatal con la implantación del Frente Nacional (1958-1974).

No viene al caso profundizar aquí en los eventos y transformaciones que dieron nombre al periodo de la República Liberal, pero a manera de resumen puede citarse al historiador Renán Silva (2002), quien sobre el periodo en cuestión señala:

En los pocos estudios existentes, incluido el libro renovador de Álvaro Tirado Mejía -que en realidad trata sólo sobre el primer gobierno de López Pumarejo y no sobre el conjunto del proceso-, libro que desde los años 80s constituye el marco general con base en el cual es interpretado el período, los énfasis son puestos en las modificaciones constitucionales, en la oposición del partido conservador, en la apertura de un amplio campo de derechos sociales -más bien incumplidos de manera práctica- y en la aparición por primera vez en el país de algunas instituciones -por ejemplo educativas- que parecían llamadas a colmar las aspiraciones de una sociedad que buscaba avanzar por los caminos del crecimiento económico y de la participación política, acorde con los propios presupuestos que esa sociedad había creado en las dos décadas anteriores -décadas de las que, por lo demás, poco sabemos-, pero también con las nuevas necesidades que se le planteaban a una sociedad que intentaba el camino de un proyecto de desarrollo nacional moderno y democrático. (Silva, 2002, p. 142)

1.2. Atenas Suramericana

Opuesto a ese propósito de modernización y democratización de la sociedad, desde mediados del siglo XIX comenzó a operar un imaginario que bautizaba a Bogotá como la “Atenas de Suramérica”, centro insuperable de la intelectualidad y cultura colombianas. Sus emisarios se caracterizaban por un tipo de actividad intelectual ligada al ejercicio de la política, a los dogmas de la religión católica, al imperio de la gramática, al gusto de lo clásico grecolatino y a la edificación de una “patria” amarrada a la herencia colonial española. El apelativo de “Atenas” como sobrenombre encomiástico e instrumento idealizado de una identidad deseada se acuñó desde

los inicios de la era cristiana y su aplicación en distintos escenarios geográficos y culturales ha carecido de continuidad respecto al contenido de imágenes y representaciones de la Atenas histórica (Rincón, 2014). En efecto:

A comienzos de la era cristiana, Decimos Iunius Iuvenalis hizo de la ciudad de la diosa Atenea sinónimo de inteligencia. Con ese marco de referencias y sentido, Plinio El Joven y Terencio Varro fueron los primeros en darle al nombre de Atenas funciones propias, al usarlo como sobrenombre para otra ciudad. Proclamaron a Milán *Nova Athenai*. Luego de más de un milenio, esa operación se repitió en la Florencia de Niccoló Niccoli, Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Piero della Francesca, Sandro Boticelli, Miguel Angel Buonarroti... Pero sobre todo volvió a repetirse cuando París fue proclamada la *Nouvelle Athènes*, cuando durante la Revolución de 1789 república y democracia se hicieron intercambiables. Dentro de ese esquema de repeticiones, a comienzos del siglo XIX Berlín pudo ser *Sprees-Athen* (Atenas a orillas del río Spree) y Boston se declaró *The Athens of America*. (Rincón, 2014, p. 104-105)

No obstante el sentido encomiástico del apelativo y su carácter recurrente en diversas latitudes, siempre se trató de ficciones e idealizaciones distintas según el caso y el lugar de aplicación; fue sobre todo con el desarrollo propio de las disciplinas históricas (historiografía, arqueología, paleografía, etc.) en el siglo XIX que la Antigüedad clásica comenzó a ser despojada de su aprehensión idealizada y se convirtió en objeto de investigación científica, adquiriendo el uso del sobrenombre “Atenas” un carácter de anacronismo ya hacia los años 1830-1848 en ciertos círculos intelectuales y académicos europeos:

Con la caricatura y la parodia, artistas modernos como Honoré Daumier y Jacques Offenbach hicieron imposibles las actualizaciones políticas o estéticas ilusorias de la Antigüedad. De esa manera, los usos del nombre de Atenas, como lugar común retórico laudatorio y encomio de reconocimiento, llegaron históricamente a su fin. (Rincón, 2014, p. 107)

Curiosamente, la preocupación que lleva a Pablo Montoya, citado en el inicio de este capítulo, a interrogarse sobre la posibilidad de una crítica literaria seria dentro del paisaje desolador de la literatura colombiana, es de alguna manera similar a la preocupación de Élisée Reclus sobre la existencia de “poetas dignos de ese nombre” en las tierras de esas “Repúblicas apenas formadas” de la “América española” (Rincón, 2014). En efecto, la denominada “Atenas suramericana” tiene su origen en el artículo “La poésie et les poètes dans L’Amérique Espagnole”, publicado en el volumen XLIX del 15 de febrero de 1864 de la *Revue des deux mondes*, revista francesa de audiencia principalmente conservadora (Rincón, 2014). Élisée Reclus se preguntaba en ese artículo si

¿En medio de ese tumulto incesante de revoluciones que nos parecen monótonas y sin alcance alguno, de las luchas sangrientas o ridículas, de las proclamas que se cruzan, de los gritos de guerra que se responden, de las armas que se entrechocan, puede desarrollarse en los espíritus el amor a los bellos versos y a los grandes pensamientos dichos noblemente, y producirse una literatura seria? (Rincón, 2014, p.241)

Presentado como comentario-reseña de dos obras publicadas en París de autores neogranadinos (“Ensayos biográficos y de crítica literaria sobre los principales poetas y literatos latino-americanos” de José María Torres Caicedo publicada en 1863 y “Ensayo sobre las revoluciones políticas y de condición social de las repúblicas colombianas” de José María Samper publicada en 1861), el artículo “buscó desarrollar un discurso histórico-literario y cultural en redefinidos vínculos con la historia europea, para describir los resultados de los siglos coloniales y de medio siglo de vida independiente” (Rincón, 2014, p. 242). Se avaló en las dos obras reseñadas la respuesta al interrogante sobre la posibilidad de una literatura seria en estas latitudes, determinando que existía una literatura “nacional” por cada una de estas “Repúblicas apenas

formadas”, las cuales configuraban el conjunto de la literatura hispano-americana, y que precisamente esta literatura contaba con dos centros representativos, Buenos Aires y Bogotá (Rincón, 2014). El apelativo original con el que se refirió a Bogotá fue el de “Athènes néo-granadine”, la cual contrastaba con la “Atenas del sur” (Buenos Aires) tanto por su medio geográfico como por su constitución social:

La ciudad de Bogotá, relegada a gran distancia del mar y a veces separada completamente del mundo civilizado por bandas enemigas... los emigrados de Europa no vienen a engrosar la cifra de la población, importa solamente una pequeña cantidad de mercancías, y es solo tal vez por el comercio de ideas que puede mantener sus relaciones con el viejo mundo... La ciudad ocupa una de las posiciones más bellas, sobre una altiplanicie tan alta como las cimas de nuestros Alpes... Un reflejo de esa naturaleza grandiosa se encuentra ciertamente en las producciones de los autores neogranadinos, Arboleda, Caro, Madieto, Vargas Tejada. Filósofos y poetas, hacen que su pensamiento flote por encima de las continuas discordias que agitan su patria; su palabra es fuerte y contenida, y en sus cantos hay un aliento épico. (Rincón, 2014, p. 244)

Tres años después de publicado el artículo de Élisée Reclus, cuyo tema no fue abordado nuevamente por el autor en sus publicaciones, apareció el segundo volumen de “Historia de la literatura en Nueva Granada” (1867), en el que José María Vergara y Vergara, aludiendo a la fama de los recién fundados colegios bogotanos Nuestra Señora del Rosario y el San Bartolomé, actualizaba la denominación de Reclus con la expresión “el pueblo ateniense de Suramérica” que notaba como consecuencia y mérito de la “sed de instrucción del pueblo bogotano”, el cual supuestamente venía educándose desde poco atrás de mediados de siglo (Rincón, 2014). Dejando a un lado todo lo que aquel apelativo pudiera significar en el artículo del francés, Vergara y Vergara vertió el término al español y ayudó a forjar de esa manera un imaginario sobre la ciudad y el país cuyo fundamento reposaba en la ignorancia y el anacronismo. Integrante de la élite criolla de los

Estados Unidos de Colombia, el epíteto “Atenas suramericana” de José María Vergara y Vergara asignado a Bogotá no estaba soportado solamente sobre la tergiversación de un supuesto “humanismo” y de una alta cultura que se endilgaban sus mismos representantes, sino que también implicaba la falsificación y el desprecio de la realidad social de la capital y del país. Los “atenienses” bogotanos no hallaban problema en que la discriminación, el analfabetismo y el atraso económico de la mayoría contrastaran espectacularmente con las costumbres del buen decir, la erudición y los finos modales de la minoría pudiente anclada en el poder estatal y de la que podía matricularse en los colegios. Como engranaje cultural del proyecto conservador en Colombia, en la “Atenas” se determinó que “los aspectos que había que resaltar y proteger eran la herencia española (el idioma, la religión, la raza), la moral como guía de la creación artística... la necesidad de luchar contra las corrientes materialistas, la inmoralidad y el error” (2002, Urrego, p.43). En síntesis, siguiendo con los planteamientos de Carlos Rincón (2014)

El interés del mito cultural y político de la Atenas suramericana reside en dos asuntos específicos, desde el punto de vista de la memoria cultural y los procesos de constitución de la nación en Colombia: por una parte, lo decisivo de ese mito resulta ser su carácter abiertamente antimoderno; por otra, está relacionado tanto con las ideas de superioridad y las pretensiones de dominación para alimentar la autocomprensión de determinados sectores sociales, como con la necesidad de llenar un vacío. Notoria era la ausencia de personalidades y acontecimientos “nacionales” sacralizables que podían generar iconizaciones y ritualizaciones en el siglo XIX de la Nueva Granada y alimentar una memoria “nacional”. De allí ese mito como sobrecodificación identitaria legitimadora que debía suplantar una inexistente comunidad simbólica nacional, a partir de la negación de la realidad tangible y experiencial de una aldea premoderna, grande, excluyente y segregadora, caracterizada por la proliferación extensiva de ribetes y márgenes de miseria y

dividida en dos territorialidades desde sus comienzos, con un sector sur de indios sometidos, mucho más poblado, y uno norte, minoritario, andaluz-hispano. (p. 107-108)

1.3. Baldomero Sanín Cano

Por los años en que se “fundaba” la Atenas Suramericana nació Baldomero Sanín Cano, el 27 de junio de 1861 en Rionegro, Antioquia, destinado a ser el Artajerjes y el Aníbal de la grecolatinidad bogotana. Hijo de una familia con inclinaciones liberales y federalistas, desarrolló desde muy temprano un interés amplio y una tenaz aplicación al estudio de diversas materias. Educado inicialmente por sus tías paternas, en quienes se actualizaba la tradición pedagógica de su familia, descubrió luego en el colegio las carencias formativas que demostraban tanto sus condiscípulos como sus profesores. El verdadero tutor de sus primeros conocimientos fue su propio padre, quien lo encaminó en la carrera docente de la que más tarde Sanín Cano desistiría con desagrado. En los comienzos de su vida adolescente sufrió los efectos de las cofradías burocráticas cuando en 1875 no le fue otorgada una beca de estudios en la Escuela Normal de Maestros de Rionegro, “a pesar de que, en sentir de muchos de los examinadores y de mí mismo, yo había contestado a las pruebas con más corrección y mejor conocimiento que algunos de los preferidos. Entre estos había dos o tres claramente incapaces y uno de ellos aparentemente imbécil” (Sanín Cano, 1977, p. 449). Este evento le despertó una conciencia clara y escéptica de las subtramas que operan en el tejido de las relaciones sociales, conciencia que años después en su ejercicio docente, unida a la decepción de su labor educativa, determinaría su alejamiento deliberado de los cargos públicos:

Sin pasar adelante debo consignar aquí un recuerdo de mi experiencia como profesor, de gran significado en la formación de mi concepto sobre la vida. Como profesor de pedagogía en la escuela normal de señoritas, el presidente del Estado, Luciano Restrepo, gobernante de sanísimo

criterio y laudables intenciones, quiso que yo asistiera a las reuniones por él establecidas de funcionarios de la instrucción pública que se realizaban en la casa de gobierno. En una de ellas un alto funcionario propuso la publicación, con fondos del erario público, de un tratado de pedagogía que tenía escrito. El presidente halló aceptable la idea, y dijo que no siendo él ni ninguno de sus secretarios perito en la materia, se pasara el manuscrito al profesor de pedagogía para que diera su concepto. El autor, cercano pariente de quien escribe estas líneas, expresó sin rodeos su decisión de no publicar el texto si se sometía a la prueba propuesta por el señor presidente. Mis relaciones con el autor, su arrogancia y el empeño por él mostrado en hacerme aparecer como juez incompetente influyeron, acaso sin razón pero muy hondamente, en mi opinión sobre el carácter de los hombres y la influencia del burocratismo sobre el sentido moral de las personas. De entonces tomó fuerza en mí la voluntad de evadir hasta donde me fuera posible la obligación de servir destinos públicos. (Sanín Cano, 1977, p. 454)

Es importante mencionar este acontecimiento de la vida de Baldomero Sanín Cano porque expresa un aspecto de su futuro carácter como intelectual, el cual demarca un desenvolvimiento contrario a la tendencia predominante de su tiempo y sus circunstancias, en donde los intelectuales servían principalmente a la causa política del bipartidismo y ocupaban cargos burocráticos en el Estado por el mero hecho de su afiliación partidaria. Como lo explica Miguel Ángel Urrego (2002), en Colombia

la característica esencial de los intelectuales hasta comienzos de los años sesenta (del siglo XX) fue su subordinación a los partidos tradicionales. Su relación con la cultura, con la política y con el Estado responde a las necesidades de los proyectos políticos, liberales o conservadores, y se inscribe en las posibilidades que estos partidos ofrecían. (p. 25)

Por los años de su magisterio y de su incursión en el campo de los debates intelectuales, Sanín Cano fue testigo directo de la puesta en marcha de los idearios de la Atenas Suramericana,

que como parte del proyecto político conservador de la Regeneración propugnado especialmente por figuras como la de Miguel Antonio Caro, asumió “dos modelos que acentuaban nociones arcaicas sobre el sentido de la nación y el orden político y social; en concreto, fortaleció el hispanismo y consagró al ‘cachaco’ bogotano como arquetipo nacional” (Urrego, 2002, p. 27). Urriago (2007) refiere que hacia los años de 1870-1880 Sanín Cano

...al parecer por esa época empezó a ser amigo de la incertidumbre, la dubitación, la vacilación y la transitoriedad del conocimiento, todos rasgos de la condición humana de cualquier ensayista... y gracias a su presencia como lector y colaborador en el semanario *La Consigna*, de Fidel Cano, tuvo contacto con los primeros intelectuales de relevancia: Luis Eduardo Villegas, Leocadio Lotero, Manuel Ángel Uribe, Benjamín Palacio, Francisco Uribe Mejía y también a Camilo Botero Guerra, Antonio José Restrepo y Rafael Uribe Uribe, quienes pasaban por Medellín de vez en cuando, para agitar el candente cotarro político de entonces. (Urriago, 2007, p. 76)

Hacia 1885, tornada insostenible su situación económica en Medellín a causa de las fluctuaciones en la contratación de personal administrativo del sistema educativo, decide trasladarse a Bogotá donde rápidamente fracasa su empeño en la oferta de enseñanza privada. “En esos días, mi amigo don Rafael María Merchán, director que fue de *La Luz*, el primer diario a la moderna que hubo en Bogotá, solicitó mis servicios para hacer el catálogo de su biblioteca, una de las más copiosas de entonces en la ciudad y la mejor surtida de obras modernas” (Sanín Cano, 1977, p. 463). Además de los servicios bibliotecarios prestados a su amigo Merchán, se vincula como colaborador en el diario *La Luz* y por este camino pasó a distintos medios periodísticos y culturales que estaban a su alcance e interés. Hubo de emplearse también como superintendente de una empresa de tranvía de tracción animal en la que le fue preciso aprender por su propia cuenta conocimientos técnicos para el mantenimiento de las bestias y administración contable, incluyendo algunos elementos de mecánica. Esto resalta otro rasgo decisivo de su figura como intelectual: el

carácter autodidacta de su formación y la universalidad de sus intereses en los saberes de su época. El mismo Sanín Cano reconoce que la dirección inicial de sus estudios no apuntaba directamente hacia la literatura:

Cabe aquí anticipar que mi educación no fue una de rumbo hacia la literatura. Tanto mi padre como mis maestros tendían conscientemente o sin saberlo a una mediana estimación de la poesía y a recomendar el estudio de historia, el trato con obras científicas y el desdén de las novelas, cuya lectura era objeto de reprobación como ejercicio perturbador y malsano. Mis lecturas favoritas durante la adolescencia eran las ciencias naturales, los estudios gramaticales, acompañados, como variación entretenida, de indagaciones y ejercicios en las matemáticas. Como expansión del espíritu me era permitido leer novelas de Julio Verne, cuya intención combinaba la ciencia con la literatura. Jamás se dio consejo tan bien intencionado como funesto a una criatura, dotada en escasa medida, pero dotaba al cabo, de imaginación literaria. (Sanín Cano, 1977, p. 466)

La formación intelectual de Baldomero Sanín Cano fue eminentemente autodidacta y marginal, en el sentido de no adherirse a las tendencias de momento ni a posturas indeclinables más allá de sus principios éticos frente a las relaciones humanas:

En un país que vivía a espaldas del influjo de las nuevas corrientes del pensamiento y del arte, Sanín Cano encontró una vía personal para emerger de las sombras: el autodidactismo... no hemos dicho que encontró en Ferdinand Lassalle, por ejemplo, uno de los maestros que estimuló en él su travesía solitaria por el conocimiento. Así cierra el ensayo crítico literario en homenaje al maestro francés publicado en *La civilización manual*...: “Si algo ha enseñado el siglo XIX a la generación de testarudos del siglo XX, es que, así en lo moral como en la esfera científica, como en las gentiles disciplinas, ha sido el autodidacta el baquiano de los nuevos derroteros” (*Escritos*, 123). (Urriago, 2007, p. 81)

El gran maestro de sus ideas sobre crítica literaria fue el crítico y pensador danés Georg Brandes (1842-1927), para cuyo estudio en los originales de su obra se dio a la tarea de aprender la lengua danesa. No obstante, esta inclinación principal por Brandes no sustrajo su atención hacia otros autores claves para la fundamentación de su actividad como crítico literario, de cuyos nombres se pueden mencionar los de James Fitzmaurice-Kelly, Robert Cunnighame Graham, Hipólito Taine, Charles-Augustin Sainte-Beuve, Jules Lemaitre, Anatole France y Leopoldo Alas (Urriago, 2007). La propia obra de Baldomero Sanín Cano, nunca concebida como tal sino diseminada en distintas publicaciones periódicas y revistas culturales y académicas, sigue actualmente en proceso de compilación, pues según consignó en la introducción de sus memorias, amigos y personas cercanas se extrañaban de que no hubiera escrito ningún libro “orgánico” y de que se conformara de buen agrado “con lanzar en volumen colecciones de artículos sobre temas de literatura, historia, ciencias naturales, viajes, filología, sin más rasgo de unidad entre ellos que la personalidad del autor” (Sanín Cano, 1977, p. 444). A modo de síntesis pueden citarse algunos extractos del homenaje que en 1948 Germán Arciniegas le rendía a quien, en palabras del profesor Gonzalo Cataño, fuera el maestro de tres generaciones de autores colombianos (la generación del Modernismo, la de Los Nuevos y la de los Piedracielistas, además de sentar los cimientos para los de la revista *Mito*)⁴, e “iniciador de la crítica moderna en Colombia” (Cataño, 2000, p. 1):

Fatalmente, Sanín Cano hubo de ser un peregrino. Tenía tantas curiosidades que aclarar en el mundo, tantos asuntos que verificar, que muy pronto se le vio por Buenos Aires, por Edimburgo, por Florencia, por Salamanca. Se movía entre el periodismo y las bibliotecas. Por varios años fue el representante de *La Nación* de Buenos Aires en algunas ciudades de Europa, y los argentinos pudieron pensar que sería un argentino raro de familia allá desconocida. En las universidades

⁴ IX Simposio Internacional Jorge Isaacs (2017). <https://www.youtube.com/watch?v=vF8v6uyyIJo&t=3098s>

inglesas, las gentes que se interesaban por asuntos españoles acudían a él, lo mismo que en Bogotá se le acercaban Silva o Valencia para saber de literaturas tudescas, italianas, escandinavas. Con Fitzmaurice-Kelly trabajó como un compañero fraternal, y le tradujo los libros sobre Cervantes y el manual de literatura española. Dos veces a la semana, cuando en Londres vivía, tomaba el tren para ir a Edimburgo y dar lecciones que aún se recuerdan en esa ciudad...

Hasta el momento no he dicho nada de la obra de Sanín Cano, y no voy a decir nada. El trabajo de ordenar sus escritos ocuparía años. Habría que acudir a revistas de muchos países, y aun a periódicos. Si algún día esto se hace, se tendrá una de las más ricas colecciones literarias de América. Hay que pensar en que hoy Sanín Cano - ¿tendrá 85? ¿tendrá 89? – continúa escribiendo con la misma lucidez de toda su vida...

Sanín no ha vacilado jamás cuando, picado por una curiosidad literaria, ve por delante las más arduas dificultades. Le interesaron Goethe o Nietzsche y Heine y Schiller, vio que había que leerlos en alemán, y antes de tomar definitivamente en sus manos los textos, estudió la lengua hasta dominarla. Lo mismo había hecho para Leopardi con el italiano o para los ingleses del XVI hasta hoy con el inglés. En fin, las aventuras con estos idiomas son aventuras en que muchos otros se han arriesgado. Pero Sanín ha pasado a mayores. Una de sus grandes admiraciones es Jorge Brandes. Aprendió, pues, para él, la lengua de Dinamarca. Y por ese hilo, se fue metiendo en todas las de Escandinavia. (Arciniegas, 1948, p. 9-11)

Murió en Bogotá el 12 de mayo de 1957 a los 96 años. Para exponer los fundamentos de crítica literaria moderna que Baldomero Sanín Cano demostró a lo largo de su labor intelectual y que servirán como base teórica al presente trabajo monográfico, se seguirán principalmente los planteamientos de la segunda parte del libro “Historia de la crítica literaria en Colombia 1850-1950” de David Jiménez Panesso (2009), parte titulada “Baldomero Sanín Cano (1861-1957), crítico moderno”.

1.4. La crítica literaria según Sanín Cano

David Jiménez (2009) rastrea las ideas y las fuentes teóricas de Sanín Cano expuestas en las variadas colecciones de artículos y ensayos que fueron publicadas en vida del autor, así como en textos no recogidos en libro. Consecuente con el talante del propio Sanín Cano, los planteamientos sobre crítica literaria que extrae Jiménez no son en modo alguno una declaración de principios, sino la expresión y la práctica de unas ideas que fueron madurando con el tiempo y que ciertamente se mantuvieron siempre sometidas a reformulación y análisis. La base del pensamiento de Sanín Cano, como él mismo lo explica en sus memorias, se consolidó sobre el ejercicio infatigable de un escepticismo intelectual, sobre una completa incapacidad de adquirir convicciones, fuera del orden ético y moral. Este carácter socrático de su pensamiento fue el motor de sus reflexiones y el elemento que determinó el abandono de la carrera docente, pues le hizo intolerable la actividad de transmitir conocimientos cuya verdad transitoria debía presentar como noción permanente:

Las convicciones mismas de algunos espíritus cambian con las vicisitudes materiales o sociales de sus sostenedores. Enseñar es dar por sentado, frente a inteligencias libres de prejuicios, que hay verdades permanentes. Es menester estar convencido de lo que se enseña para transmitirlo con probidad. Los que carecemos de esa terrible fuerza mental que es la convicción, vacilamos ante la idea de adquirir la obligación de transmitir nociones fatal y conocidamente transitorias. Acaso este pensamiento sea la causa de mi resolución juvenil de abandonar la enseñanza. (Sanín Cano, 1977, p.453)

1.4.1. Autonomía estética

Jiménez caracteriza inicialmente la crítica literaria de Sanín Cano con el abordaje de tres ensayos tempranos, “Núñez, poeta” de 1888, “De lo exótico” de 1894 y “El impresionismo en

Bogotá” de 1904. En ellos descubre una crítica que se devela modernista por cuanto enarbola los postulados de esa corriente estética así como también por su adscripción a un pensamiento propiamente moderno que no se circunscribe de manera exclusiva al terreno del arte. Jiménez emplea el término “modernismo” en este amplio sentido, referido tanto a la mencionada corriente como a la mentalidad moderna. Cabe hacer esta observación porque si bien la incursión de Sanín Cano en el debate intelectual coincide con el desarrollo del Modernismo en Hispanoamérica, sus inclinaciones fueron más allá de una simple adhesión a ese movimiento. En este orden de ideas, el primer elemento que se destaca en Sanín Cano fue la defensa de una autonomía estética en la obra de arte⁵. El vehículo de esta apología es el ensayo “Núñez, poeta”, calificado como “texto inaugural de la crítica modernista en Colombia” (Jiménez, 2009, p. 101). Esta defensa constituyó la primera embestida contra el fortín de la Atenas Suramericana, no solamente por el ataque propinado a uno de sus representantes, quien fuera el autor del himno nacional de Colombia, sino también por propugnar la emancipación del arte de cualquier interés ajeno al valor estético y a la experiencia subjetiva porque, según aclara Efrén Giraldo (2014)

⁵ Respecto a la autonomía de la obra de arte, es importante señalar con Efrén Giraldo (2014) que, así como Sanín Cano abogó por autonomía estética de las obras pictóricas y literarias, de la misma manera expresaba en sus textos una autonomía del medio que le servía para ejercer esa defensa, el ensayo:

“Quizás una buena manera de discutir la dimensión literaria del ensayo en Sanín Cano y su idea de autonomía sea, entonces, a partir de dos puntos: la aproximación interartística que permite la presencia del ensayo en la crítica de arte y la identificación del ensayo como una forma de escritura literaria con plenos valores estéticos reconocidos. Dos vías que no descartan ni invalida otras posibilidades de aproximación... La primera línea aparece en textos dedicados a las diferentes artes, donde Sanín se esfuerza en exponer una teoría estética y una teoría de los lenguajes artísticos dominadas por un impulso individualizador, tendiente a la separación entre los dominios artísticos mediante el reconocimiento de sus medios específicos. La segunda se manifiesta tanto en textos donde Sanín considera los aportes literarios de críticos y ensayistas como en diferentes pasajes e introducciones a sus colecciones de ensayos...

Lo anterior debe permitir arribar a una consideración de la autonomía del ensayo en Sanín, la cual se manifiesta de diferentes maneras: en la descripción literaria de pinturas, en el uso de tópicos del exordio, en el cultivo de la ironía, en la introducción de técnicas escénicas o narrativas para encuadrar ideas, en la construcción de una figura autoral que retrata formas de la profesión literaria y en la apuesta por colecciones de textos que burlan la frontera entre géneros.” (Giraldo, 2014, p. 232-233)

En buena medida, como saben los estudiosos de la crítica de arte en Colombia, antes de Sanín los criterios de evaluación eran los de la Academia, subrayadamente la corrección y la fidelidad de las representaciones artísticas a la realidad, cuando no los postulados que subordinaban el arte a las exigencias de la moral cristiana. (Giraldo, 2014, p. 230)

De aquí se entiende la respuesta furibunda del ateniense Miguel Antonio Caro, quien se empeñó en “subordinar todo a un solo principio, el religioso, y derivar de allí todos los valores, especialmente el poético” (Jiménez, 2009, p.102). Pero así como obtuvo reacciones adversas, encontró también correspondencias profundas con sus planteamientos, especialmente en la figura de José Asunción Silva:

La poesía de Silva es un cumplimiento perfecto de todo aquello que el crítico echaba de menos en los versos de Núñez: poesía pura, que solo se apoya en la experiencia individual, búsqueda formal nueva para un contenido original, independencia con respecto a toda instancia extrapoética; en síntesis, modernidad. (Jiménez, 2009, p.104)

1.4.2. Literatura “nacional” y momento histórico

El asunto de la literatura “nacional” y la participación en los problemas históricos de la época son también aspectos fundamentales en la crítica literaria moderna, expuestos principalmente en el ensayo “De lo exótico”. La respuesta de Sanín Cano frente a la necesidad de una supuesta literatura nacional es esencialmente antagónica al concepto de “nacionalidad” como encerramiento fronterizo y color local, como identidad y tradición “propias”. La circunscripción de las letras en el ámbito local y la búsqueda de una “esencia” nacional, identitaria y diferenciadora, no son más que procedimientos pauperizadores de la literatura y el arte, característicos de una mentalidad provinciana. Frente a esto Sanín Cano esgrime su postura cosmopolita y políglota. Da un nuevo y en apariencia paradójico contenido al problema de la literatura nacional:

El patriotismo en literatura no consiste en apearse exclusivamente a las imágenes del entorno propio, como querían los románticos, para fundar una tradición y una identidad. El nacionalismo en literatura supondría actuar más bien al revés: abrirse a todos los influjos nuevos y extraños para enriquecer lo propio. El ejemplo que trae a continuación no podía ser más contundente: “Cervantes enriqueció su lengua agregándole modos de decir italianos que hoy son rematadamente castizos, y enriqueció la literatura patria sin imitar a ningún autor español.” (Jiménez, 2009, p. 108).

La participación en los problemas históricos de la época no tiene que ver tanto con la militancia en una determinada causa como con la sintonía con las ideas vivas y en debate que circulan en las distintas esferas de los saberes, y las consecuencias que de ellas se derivan en la realidad social y cultural del momento, todo visto desde el marco de la historia universal. Se trata también de aspirar a la vasta herencia de las culturas humanas, “comprender toda el alma humana y no solo el supuesto espíritu de un solo pueblo” (Jiménez, 2009, p. 109-110), y desde las nuevas repúblicas latinoamericanas insertarse sin inhibiciones en la tradición del pensamiento y el arte universales:

Es en esta articulación de la literatura con la época, a través de su participación en los problemas fundamentales que definen un momento histórico determinado, en donde Sanín Cano sitúa su concepción de exotismo, el cual equivale por su contenido al concepto mismo de modernidad... El exotismo moderno lo contrario del colorido local: es más bien nostalgia de universalidad, impulso hacia aquellas regiones de la sensibilidad y del pensamiento del hombre que aún no han sido exploradas. Abrirse a la riqueza multiforme, infinita, de la raza humana en toda su diversidad, en lugar de limitarse a una sola tradición...

...ese imperativo de modernidad los apartó de la tradición española. “En España lo que llaman moderno lleva siempre atrasadilla la fecha”, escribió Sanín Cano. Más adelante agrega que

también sería lamentable acogerse a las influencias literarias francesas y no pasar de allí como le sucedió a Rubén Darío, según él. “Las gentes del Nuevo Mundo tienen derecho a toda la vida del pensamiento”, sentenció rotundamente, en una formulación que haría carrera a lo largo del continente hasta hallar su eco más sonoro en Jorge Luis Borges.

Un crítico moderno, concebido según el modelo de Georg Brandes, tiene que ser un hombre atento al espíritu de su época. Y para comprenderla tiene que participar en el movimiento vivo de las ideas contemporáneas, sin retraerse al trasfondo de lo ya asegurado por la tradición. Sanín Cano, sin duda, permaneció siempre fiel a ese modelo. (Jiménez, 2009, p. 109-115)

1.4.3. A manera de síntesis: “El impresionismo en Bogotá”

En el ensayo sobre “El impresionismo en Bogotá” Sanín Cano pone en práctica sus ideas en la valoración de la obra pictórica del pintor Andrés de Santamaría, expuesta en Bogotá hacia el año 1904. Procuró explicar la novedad que significaba la obra de Santamaría y con el natural recurso erudito de su exposición desmontó las objeciones hechas respecto a que dicha pintura “no representaba la realidad”. No solamente el naturalismo significaba una desviación y un impedimento en la aprehensión de formas nuevas, sino que también se emparentaba con la pretensión de instrumentalizar el arte, de asignarles funciones que dejaban la expresión estética y la experiencia subjetiva en el plano del divertimento: “Sanín Cano encuentra muy saludable la negativa del pintor impresionista a convertir su obra en vehículo de ideas generales o en narración histórica o elogio de los poderosos. Que la pintura sea pintura y se limite a ser ‘poema de la luz’...” (Jiménez, 2009, p. 118-119). En este ensayo se privilegia la concepción modernista de la autonomía estética, no obstante, el análisis trascenderá en términos de complejidad debido principalmente a las influencias del modelo crítico y las metodologías analíticas empleadas por el danés Georg Brandes, quien infundirá en Sanín Cano la crítica de ideas, es decir, el análisis ideológico y cultural

y la contextualización histórica en términos tanto sociales como intelectuales, del mismo modo que la ponderación, en el estudio de una obra, de la mentalidad y las influencias de su autor, todo esto sin detrimento de la perspectiva estética y subjetiva y de la consideración de la obra de arte como fin en sí misma, como “todo que existe de por sí, aparte de las relaciones con el mundo exterior” (Georg Brandes citado por Jiménez,, 2009, p. 121). Baldomero Sanín Cano

Decidió ser un crítico dentro del orden de exigencias que encontró en Brandes: no solo para explicar al público los valores estéticos de una obra en su constitución formal autónoma, sino ante todo para dilucidar las relaciones del arte y la literatura con la vida espiritual de la época. (Jiménez, 2009, p. 122)

Se puede concluir entonces que la crítica literaria moderna en Baldomero Sanín Cano está caracterizada por los siguientes elementos: autonomía estética de la obra de arte y del ensayo crítico, internacionalización de la literatura “nacional”, introducción en la universalidad del arte y el pensamiento, comprensión de los problemas históricos contemporáneos expresados en la literatura y participación en las ideas vivas en circulación, así como su sometimiento permanente a debate y reformulación. A modo de síntesis se puede citar un extracto del prólogo de Carlos Sánchez Lozano (2012):

Los aportes de Sanín Cano al panorama cultural nacional son varios, pero los podemos resumir en cuatro: profesionalizó el ejercicio de la crítica literaria; usó la prensa con fines mediatos de divulgación; introdujo en un medio provinciano como el nuestro autores y obras extranjeros, y perfiló un tipo de intelectual liberal cuestionador, atento a las realidades locales y mundiales. (Sánchez, 2012, p. 10)

2. Hernando Téllez contra “la fiebre instrumental de los vocablos”

El 13 de junio de 1953 se publicó en el periódico El Tiempo una carta de Hernando Téllez con la respuesta al director de ese medio quien le había solicitado un artículo sobre la literatura colombiana en los últimos cuarenta años. Imbuido de la conciencia escéptica y pesimista que dejaron los terribles años de La Violencia, Téllez despachó el requerimiento del director a través de una irónica diatriba contra la crítica literaria del país, que no dudaba en calificar de deficiente y fracasada. Manifestó ser “un desencantado de la razón crítica de nosotros, los colombianos, en este y otros aspectos de la vida nacional sobre los cuales esa misma razón debía ejercer su justiciero rigor” (Téllez, 2016, tomo III, p. 415). Sin referirse explícitamente a la Atenas Suramericana, la crítica de Téllez iba dirigida contra sus pilares, es decir, contra el predominio del “sentimentalismo, el sectarismo y la mitología”. Al momento de juzgar una obra literaria, dice

Una serie de circunstancias colaterales y ajenas al mérito intrínseco de la obra interfiere el análisis, que podría ser desinteresado pero que no consigue serlo. Una especie de presión atmosférica de tipo social impide la normal respiración crítica. Debemos entrar en la gran corriente natural de los mitos y pagar nuestro tributo supersticioso en el altar de los dioses. Todo diagnóstico que se aparte demasiado del canon sectario en la interpretación histórica o del canon sentimental o mitológico en la interpretación de la obra literaria toma cierto aire de traición a la gloria nacional. (Téllez, 2016, tomo III, p. 416)

Teniendo en consideración el peculiar contexto histórico de Colombia, en el cual, según Rincón (Téllez, 2016, tomo I, p.16) “la cuestión de la formación del Estado-nación moderno seguía pendiente, y la oposición entre modernización, estructuras agrarias y analfabetas arcaicas resultaba primordial”, Téllez se cuestionaba si era válido exigir el funcionamiento normal y coherente de una crítica literaria. En contraposición total a la respuesta que en su momento dio el francés Elysée

Reclus, quien elogió la floreciente literatura neogranadina en medio de los desastres de las guerras civiles bipartidistas, Téllez comprendió la estrecha correlación directa existente entre el desarrollo económico, político, social y el nivel cultural de un país, derivando de la precariedad del primero la inmadurez del segundo y, en consecuencia, la ausencia de crítica en Colombia. En línea con el tono generalizante de su diatriba, deja por fuera los personajes y las obras que constituyen una excepción en el devenir cultural del país, por cuanto no son “representativas del proceso general y común de la literatura” (Téllez, 2016, tomo III, p.417). Tampoco considera “los ejemplos solitarios de los latinistas, gramáticos y filólogos con los cuales se quiere, inútilmente, demostrar una tradición humanística en un pueblo cuya mitad más uno no conoce el alfabeto” (Téllez, 2016, tomo III, p. 417). Aquellos “ejemplos solitarios” no dejaban de ser, según Rincón, “el ilusorio espejismo de la ‘cultura humanística’ colombiana (que) había sido alimentado y había retroalimentado a su vez el mito de la Atenas suramericana, taimada consolación ante el fracaso de no poder construir un Estado nacional moderno” (Téllez, 2016, tomo III, p. 16-17). Se entiende entonces que Téllez identificara como constante de la literatura colombiana una suerte de “fiebre instrumental de los vocablos”, es decir, un ejercicio superficial y vacío de retórica:

Poesía, teatro, ensayo, novela ofrecen, en su balance general, salvo unas cuantas excepciones, esos defectos significativos de una tendencia irrefrenable, originada en la tradición decorativa impuesta al idioma español por no pocos de sus grandes escritores y por muchos de sus medianos. (Téllez, 2016, tomo III, p.418)

Es en el movimiento contrario a esa tendencia verbalista y pomposa que está ubicada la generación de escritores en la cual se inscribe él mismo sin precisar más detalles que su circunstancia temporal de pertenecer a la mitad del siglo XX, pero es una generación, confiesa, en la que no deja todavía de percibirse un componente retórico. Finalmente, la visión sobre la

generación ulterior a la suya termina siendo negativa porque “no solo no avanza en el tímido y frustrado proceso de rectificación iniciado sino que retrocede, con júbilo inmortal y no pocas veces con gracia seductora, al libertinaje verbalista” (Téllez, 2016, tomo III, p.419).

Cuatro años después de publicado este artículo, el 8 de septiembre de 1957, con motivo de la aparición en la Revista Mito de algunos trabajos literarios y ensayísticos de Baldomero Sanín Cano, Hernando Téllez redacta una breve semblanza intelectual de quien consideró “un gran escritor del idioma español y, en Sudamérica, uno de los dos o tres más importantes de todas nuestras literaturas regionales, en cuanto al ensayo de intención sociológica y a la crítica literaria se refiere” (Sanín Cano, 1977, p. 780). Téllez expone sucintamente en este texto el conjunto de elementos que permiten comprender la obra y la figura de Sanín Cano dentro del campo de la crítica literaria moderna y a la vez hace el ejercicio de situarlo en un orden dentro de la disciplina:

Digamos en honor a su ejemplo y a su lección de responsabilidad y de veracidad que su obra, considerada dentro de las categorías universales de la crítica y el ensayo, no es perfecta ni intachable, ni puede ni debe situarse en ese primer rango donde aparecen un Sainte-Beuve o un Taine. Pero en Suramérica, donde, con escasas excepciones, todo es balbuceo, promesa de promesa, la tarea literaria se queda a medio hacer, invertebrada y amibiásica, su obra, no exenta de diseños inconclusos, de cortes abruptos, de vacíos y muñones de teorías, resulta una creación insólita por la actitud intelectual que la anima, por el significado que tiene y por el estilo en que fue escrita. Plena de fecundas sugerencias, de intuiciones felices, impregnada de humor, iluminada por una especie de gracia que distribuía y dosificaba sus dones sin desdibujar el diseño del pensamiento, esa obra podría figurar decorosamente, en el orden de la crítica literaria, al lado de la de un Jules Lemaitre. (Sanín Cano, 1977, p. 779)

Por lo demás, aquel conjunto de elementos que refiere para comprender a Sanín Cano puede verse como una síntesis de lo escrito sobre el mismo autor en el capítulo anterior de este trabajo

monográfico, a saber, el completo antagonismo de Sanín Cano frente al ideario de la Atenas Suramericana⁶, su carácter universalista y su manera antiprovinciana de exaltar los “valores nacionales”⁷, la ausencia de dogmatismo y la sintonía con las ideas de su época⁸, el carácter diseminado de su obra y la exigencia de autonomía estética e intelectual⁹, y por último un movimiento totalmente opuesto en su obra a lo que se denominaba más arriba como una “fiebre instrumental de los vocablos”¹⁰. A pesar del reconocimiento al autor antioqueño, la visión que mantuvo Hernando Téllez sobre la crítica literaria colombiana estaba condensada ya en un breve reportaje autobiográfico que se publicó el 31 de agosto de 1952 en el suplemento literario del periódico El Tiempo. Ante la pregunta del entrevistador sobre el concepto de Téllez respecto a lo que debía ser el ejercicio de crítica literaria en el país, este responde que

La crítica literaria en Colombia debía ser, pero no es objetiva, veraz, impersonal y, en cierta manera, implacable. No lo es porque las circunstancias sociales no lo permiten todavía. Nos faltan aún muchos años antes de llegar a la etapa de plenitud histórica en que a una gran literatura corresponde naturalmente una gran crítica. Lo que se hace ahora y lo que se ha hecho siempre con

⁶ “Gracias a su curiosidad, a su sensibilidad y a su inteligencia, el mundo penetró en la parroquia literaria... Su actitud demostraba que más allá de los límites de la colonia literaria española, prolongada y regida imperialmente por don Miguel Antonio Caro, existían otros territorios del arte” (p. 776)

⁷ “...se criticaba su actitud intelectual con el menesteroso argumento de que instalaba un pernicioso cosmopolitismo intelectual en un medio que requería, a juicio de quienes así razonaban, la sistemática exaltación de los ‘valores nacionales’. El argumento es enteramente necio, puesto que la actitud universalista de Sanín Cano no tenía nada que ver con ningún género de cosmopolitismo esnobista, y en cuanto a los ‘valores nacionales’ de la literatura, no hubo probablemente uno solo, que en realidad lo fuera, que no se honrara con su estimación crítica” (p. 777)

⁸ “...una milagrosa sincronización con las corrientes contemporáneas del pensamiento y de las formas literarias, que le daba a su juicio un aire de insólita novedad, escandalosa para la costumbre aceptada; una absoluta falta de dogmatismo; una fértil disposición del espíritu” (p. 777)

⁹ “Ningún cuerpo específico de doctrina sobre el arte, la ciencia, la técnica, etc., se puede deducir de la obra de Sanín Cano, porque esa obra no fue hecha con ningún propósito pedagógico o sistemático... sus ensayos (...) implican por diversos caminos, un mismo alegato, explícito unas veces, disimulado y tácito otras, por la autonomía de la conciencia y la libertad de la criatura humana” (p. 780-781)

¹⁰ “En el ámbito literario del trópico, su prosa representaba un ejemplo, casi solitario, de sobriedad y contención... En una zona de literatura tórrida, su obra parece una solitaria e imprevista arquitectura de hielo (...) entre la vasta y tupida vegetación selvática de la retórica suramericana” (p. 778-779)

ese nombre, salvo algunos trabajos excepcionales, es pura cortesía y puro compromiso. Cuando no el despliegue tropical de la más extraordinaria exageración, falta de sindéresis y de responsabilidad. (Camargo, 1952, s.p)¹¹

Surge entonces la inquietud sobre la manera en que Hernando Téllez se inscribe en ese pequeño campo de la crítica que considera excepcional en Colombia y cómo recoge, de manera más localizada, el legado crítico de Sanín Cano, no tanto como intérprete o divulgador de su obra sino como continuador del ejercicio moderno de crítica literaria que Sanín Cano instauró en el país. Frente a esta inquietud resulta necesario hacer un repaso a tres importantes estudios que se han hecho de la obra ensayística de Hernando Téllez. En orden cronológico, el primero es el capítulo dedicado a él en el libro de David Jiménez (2009) que se ha citado anteriormente, luego está el acercamiento de Efrén Giraldo (2014) en “La poética del esbozo, Baldomero Sanín Cano, Hernando Téllez, Nicolás Gómez Dávila” y por último, el extenso estudio introductorio de Carlos Rincón (2016) a la recopilación en tres tomos de la obra crítica de Téllez, agrupados bajo el título “Crítica Literaria”.

2.1. Autodidactismo y viaje formativo, primeras aproximaciones críticas a la obra de Téllez

Cabe señalar previamente que Hernando Téllez comparte con Sanín Cano algunos rasgos paradigmáticos del modelo de escritor e intelectual que operó en las décadas en que se desempeñaron como tal. No puede decirse que hayan sido militantes de ningún partido político de su tiempo, sin embargo, se decantaron hacia las corrientes liberales y se desempeñaron como

¹¹ Lleras Camargo, F. (31 de agosto de 1952). Adoraciones y abominaciones de Hernando Téllez. *El Tiempo, Suplemento literario*, s.p.

funcionarios públicos en gobiernos de ese talante.¹² Los inicios de su actividad escritural, al igual que Sanín Cano, estuvieron ligados al ejercicio del periodismo y, en consecuencia, el carácter general de su obra crítica se constituyó en gran medida sobre las exigencias formales de tal género

Hernando Téllez inicia su carrera como periodista a mediados de los años veinte. Su ejercicio crítico se tarda un poco más. No sería equivocado afirmar que tal ejercicio dependió siempre del periodismo y esto significó no solo que sus artículos fueran primero publicaciones de revista o periódico sino también que el formato y extensión de los mismos, al igual que el tono y el contenido, estuviesen más o menos determinados por tal circunstancia. (Jiménez, 2009, p.289)

Ninguno de los dos elaboró una obra unificada o realizó un estudio sistemático de envergadura sobre determinado tema o autor, sino que más bien organizaron volúmenes dedicados a recopilar artículos ya publicados en distintos medios. Los escritos de Téllez son “ensayos breves, ligeros desde el punto de vista de la erudición, recogidos luego en volúmenes que invariablemente fueron recopilaciones de muy diverso interés y motivo” (Jiménez, 2009, p. 289). El autodidactismo fue el pilar académico e intelectual de ambos autores y la literatura una disciplina que ejercieron eminentemente desde la reflexión crítica y de manera marginal desde la actividad creativa. El sustento económico de sus vidas se los proporcionó una serie de oficios muy distintos al de la literatura, la cual entendieron, no obstante, como su profesión verdadera a expensas de su carácter *ad honorem*. El caso de Téllez es “el de un crítico de profesión, aunque esta aparezca disimulada entre las exigencias del oficio periodístico. Y aunque, de hecho, buena parte de su tiempo fuera absorbida por empleos ajenos a la literatura, como la política, la diplomacia o las relaciones públicas en alguna empresa privada” (Jiménez, 2009, p. 290). En cierto modo, los recorridos

¹² Por ejemplo, Hernando Téllez fue cónsul en Marsella durante el segundo gobierno de López Pumarejo y Sanín Cano fue enviado a Europa con funciones diplomáticas durante la administración del General Rafael Reyes, entre otros cargos públicos que ejercieron los autores.

biográficos de Téllez y Sanín Cano coinciden de alguna manera con la visión del intelectual colombiano que describe Miguel Ángel Urrego (2002) citado en el capítulo anterior de esta monografía, en donde la figura del hombre de letras aparece ligada al desempeño de cargos burocráticos y periodísticos y a alguna forma de adscripción política, aunque esto último de manera muy matizada y crítica en los dos autores. Valga anotar que ambos no solamente se conocieron personalmente, sino que compartieron frecuentes conversaciones y se estableció una suerte de relación simbólica alumno-maestro, según expone el mismo Téllez en el artículo “Retrato de un escritor”¹³ publicado en 1944 con motivo de la aparición del libro “Letras colombianas” de Sanín Cano:

Me llega un libro de Baldomero Sanín Cano: *Letras colombianas*. Y con él entre las manos evoco la imagen del grande escritor colombiano... Durante mucho tiempo, en mi primera juventud, frecuenté su sabrosa e hidalga amistad... De los hombres del siglo XIX que he conocido, ninguno como Sanín Cano me ha dado una sensación más clara y directa de lo que fue, de lo que representó ese siglo como expresión liberal, generosa y abierta del pensamiento, de la cultura, de la sensibilidad artística... Dos generaciones de escritores, de admiradores, de amigos, hemos nombrado a Sanín Cano como “maestro”. (Téllez, 2016, tomo I, p. 317-319)

Ahora bien, el examen que realiza David Jiménez (2009) de la crítica literaria de Hernando Téllez puede dividirse en dos categorías. La primera analiza los procedimientos formales y los modos más recurrentes en la escritura de Téllez. La segunda, con mucha más extensión y profundidad que la primera, rastrea las temáticas, la visión general y los fundamentos de los juicios críticos del autor, que si bien nunca llegó a expresarlos de manera sistemática ni unificada en ninguna obra de referencia, tal como ya se expuso anteriormente, sí permanecieron más o menos

¹³ Texto encomiástico prácticamente gemelo de otro que se titula “Retrato del maestro”, dedicado también a Sanín Cano.

fijos en todo su trayecto como escritor, naturalmente envueltos en un proceso de evolución y desarrollo pero sin grandes giros en el transcurso¹⁴:

Alejado de la academia y de todo tipo de erudición distinta a la del voraz autodidacta, Téllez se acercó a la literatura con la actitud de quien intenta llevar hasta el límite la comprensión personal, sustentada en ciertas claves rápidamente descubiertas casi desde el inicio de su vida intelectual. Ni las ideas ni el estilo de Téllez varían sustancialmente a lo largo de treinta y más de años de trabajo literario. Hay una evolución muy tenue, casi imperceptible. (Jiménez, 2009, p. 290)

Estas dos categorías de análisis identificadas en el texto de Jiménez se desenvuelven fluida y alternadamente en la argumentación sin precisar subtítulos ni subdivisiones temáticas, por lo cual la exposición sintética que se llevará a cabo no atiende al orden en que Jiménez desarrolla sus ideas. De modo tal, en cuanto a los procedimientos que halla el crítico en la escritura de Hernando Téllez, uno muy frecuente consiste en basar la construcción del texto sobre una suerte de diálogo en el que un interlocutor supuesto expresa las concepciones comunes o “vulgares” sobre cierto asunto y seguidamente se elabora la contraargumentación pertinente; muchos de los ensayos

“están contruidos con el recurso de poner cierto tipo de argumentación en boca de un supuesto interlocutor que apela a los prejuicios y tópicos del sentido común. Luego se desarrolla otra posición divergente, una contraargumentación que contiene el ingrediente crítico a manera de antídoto” (Jiménez, 2009, p.294).

Pero el elemento más interesante que deriva Jiménez en este punto de su análisis es el hecho de que la figura de Téllez representaba una fusión de dos, no tanto personalidades sino facetas de su persona, “un hombre de mundo, viajero, lector, estrategia en la lucha diaria, ya sea en la política,

¹⁴ Más adelante esta suerte de imagen de inmutabilidad de Téllez en su crítica literaria que Jiménez señala, será refutada por Carlos Rincón.

en el periodismo o en la industria, siempre en civilizado intercambio con un artista y un pensador escéptico” (Jiménez, 2009, p. 294). Esta condición de fusionar en su persona y en su escritura dos elementos contrapuestos da cuenta de una característica mucho más profunda de su obra literaria, que tiene que ver igualmente con la formalidad de sus textos pero en mayor medida con el contenido o fondo de los mismos, y es la inclinación hacia la paradoja. Jiménez resalta repetidas veces este aspecto de la obra de Téllez a lo largo de su exposición. Resulta llamativo señalar un rasgo paradójico que está presente, por ejemplo, en el alegato contra los escritores que califica de retóricos y rimbombantes. En el texto “Escolios” que cierra el último libro que Téllez publicó en vida¹⁵, a propósito de la responsabilidad del escritor y del intelectual en la sociedad, otro de los temas fundamentales en los ensayos del autor, se ataca y condena a todos aquellos escritores calificados de “cosechadores de la sonrisa y del aplauso... sonrientes y superficiales y seductores” en un tono que incurre precisamente en esos vicios, “apelando en cada línea al exceso de la adjetivación y de las enumeraciones simétricas, con una ornamentación oratoria tanto más diciente cuanto más contrasta con el contenido del artículo y con la tradicional batalla del autor en contra de los excesos retóricos” (Jiménez, 2009, p. 295). Lo más importante para señalar en este punto es la explicación que propone Jiménez, apoyada en un concepto que toma de Marta Traba¹⁶ y que posteriormente es utilizado también por Calor Rincón (para refutarlo):

Estos cambios de perspectiva y las apariencias contradictorias que suscitan podrían entenderse como una búsqueda de determinados efectos por parte de un estratega en la lucha cultural. Téllez se debatía en un medio literario que oscilaba entre el facilismo de la intuición espontánea y el formalismo más rígido. Sus artículos atacaban unas veces un flanco, otras veces el

¹⁵ “Literatura y sociedad” de 1956.

¹⁶ El de “estratega en la lucha cultural” empleado en el prólogo de la escritora al libro de cuentos “Cenizas para el viento” de Téllez.

contrario. De ahí la diferencia en los énfasis. Pero también podría deberse a que el crítico no disponía de un concepto unificado que le permitiese dar cuenta, en conjunto, de los problemas que debía enfrentar. (Jiménez, 2009, p. 306)

Esta carencia de un concepto unificado o de una perspectiva teórica consolidada que le permitiera a Téllez una estabilidad de criterio en sus juicios, que no la afiliación a ningún dogma indeclinable para entender las cosas, es uno de los principales reparos que encuentra Jiménez en la obra del ensayista y al mismo tiempo sirve para comprender otras dos características de su escritura, consistentes en un generalizado tono despectivo y en un acercamiento panorámico a los temas. Jiménez comenta de Téllez que “participaba de ese rigor crítico que, llevado al extremo, transforma el juicio en acta acusatoria” y en otro apartado a pie de página afirma del mismo que “inaugura una cierta tradición crítica, dominante después de él en Colombia por unos cuantos años. Sus rasgos distintivos son: el vistazo panorámico y el tono despectivo” (Jiménez, 2009, p. 309-313).

Ya propiamente las características fundamentales y los tópicos recurrentes en la obra de Hernando Téllez comienzan a desglosarse a partir de la fuerte influencia de la literatura francesa en el autor y especialmente de Marcel Proust. “Proust fue una verdadera obsesión de Téllez... En su obra quedan huellas visibles de los autores que frecuentó y de sus preferencias por la literatura francesa: Gide, Mauriac, Claudel, Giraudoux, Julien Green, Thibaudet” (Jiménez, 2009, p. 291). Particularmente de Proust extrae sus ideas respecto a lo que determina como la gran contribución del francés “que destruye, como si dijéramos, el viejo orden y crea uno nuevo y diferente. Esa contribución es nada menos que la del relativismo psicológico y moral” (Téllez, 2016, Tomo I, p. 140-141). Originado aquello en una profunda reflexión sobre el tiempo y la memoria, dos componentes de los cuales, según Téllez, nace la obra de Proust, el sustrato de la idea se ubica en la comprensión de la subjetividad como elemento inconsistente sometido a un proceso de

fragmentación que imprime el tiempo en la personalidad de cada individuo, la cual se apoya sobre una identidad que resulta ilusoria. Jiménez condensa esta idea y los elementos proustianos de la obra de Téllez de la siguiente manera:

...la identidad del yo se diluye en el tiempo y sus pedazos rotos solo tienen una muy relativa unidad en el recuerdo y su expresión literaria... La personalidad crece y madura por sucesivas muertes y resurrecciones. Téllez confiesa su adhesión a estas proposiciones proustianas y también a su conclusión: lo único esencial en un mundo de hundimientos permanentes es el arte... Otra idea cardinal que guía los juicios críticos de Téllez, proustiana también, es esta: la soledad constituye la raíz última, la verdad única y absoluta del hombre... cada individuo está envuelto en su propio misterio incommunicable... los contenidos interiores que definen cada personalidad son intransmisibles y aíslan al yo, almenándolo en su propia e irremisible soledad. (Jiménez, 2009, p. 292-293)

Otro elemento que se destaca en los ensayos de Téllez es el abordaje de lo que debería ser la función del arte en la sociedad. Esta cuestión está atravesada por una serie de discusiones con el marxismo y los fenómenos de masas, así también por el influjo de Sartre y el ya mencionado tema de la responsabilidad de los intelectuales en la sociedad. Jiménez encuentra que las respuestas del ensayista frente al debate del marxismo estaban construidas sobre la ignorancia y el lugar común. Centrado en el asunto de la autonomía estética y de los supuestos propósitos impuestos del marxismo a la literatura y al arte en general, se decanta Téllez por la postura según la cual el arte “solo concurre a los tribunales de la belleza... El misterio y la magia de la poesía no caben, con sus infinitos pliegues, en la ‘helada y geométrica síntesis’ que, según él, impone Marx en cuestiones estéticas” (Jiménez, 2009. P. 298). Se explica que Téllez se enfrentaba ya para esos momentos a una versión reducida y simplificada del marxismo y que el conocimiento que demostraba en tales materias provenía al parecer de segunda mano y no de una lectura directa de Marx, un conocimiento

tomado de algo más bien semejante a “gruesos esquemas no muy diferentes o más refinados que la estereotipia periodística de la época al respecto. La competencia del autor como crítico del marxismo es bastante precaria” (Jiménez, 2009, p. 299). De la influencia de Sartre emana en Téllez y en toda la generación de intelectuales que sintieron el influjo de *Les Temps Modernes* la necesidad de tomar una postura activa en el posible advenimiento de la “Revolución” y de desprenderse de los hábitos burgueses. En el mencionado texto “Escolio”, Téllez interpela a los “cosechadores de la sonrisa y del aplauso” y les advierte sobre el inminente ajuste de cuentas que traerá consigo la revolución socialista a todos aquellos que le dieron la espalda a los “desposeídos”:

Téllez siente que ha llegado el momento de la responsabilidad y de las definiciones. Por una parte, utiliza en ciertos pasajes el pretérito: ‘fuimos sonrientes y superficiales y seductores’... como si en el momento en que escribe estuviese a punto de cortarse en dos el tiempo histórico. Por otra parte, ese pasado entra en confrontación con un futuro inminente: ‘se nos llamará a juicio’, ‘sabemos lo que al cambiar el mundo nos espera’. Todo parece pensado y expresado a la luz y al calor de un acontecimiento próximo y fatal: la revolución socialista... Hay demasiados ecos de Sartre en todo esto como para no remitir a los famosos artículos polémicos de *Tiempos modernos*... es lo que le sucede al escritor Hernando Téllez. Su actitud frente a la sociedad burguesa fue cada vez más crítica. Pero su conciencia nunca pudo tranquilizarse pues se sabía implicado en el mundo que criticaba. Con Sartre, habría deseado decir: ‘no queremos avergonzarnos de escribir y no tenemos ganas de hablar para no decir nada’. (Jiménez, 2009, p. 295-297)

Este sentimiento de responsabilidad social como intelectual no le despertó ninguna condescendencia hacia la masa o hacia el “gusto colectivo”, y definió el papel del arte y del artista en la sociedad dentro de un ineludible movimiento a contracorriente “del estatuto colectivo de la cultura”. El autor tenía desde sus influencias francesas proustianas y flaubertianas “una profunda desconfianza hacia la literatura de masas... Estaba, pues, destinado a enorgullecerse de su cultura

burguesa y a padecer complejos de culpa frente al eventual cobro de cuentas por parte de una hipotética revolución social” (Jiménez, 2009, p.297). Y es desde esa perspectiva que viene a proponer la función principal del arte moderno como la introducción en medio de la euforia colectiva de “un principio vital de corrupción. La tentativa del arte moderno implica, en mayor o menor medida, una tendencia suicida: contrariar el sentimiento colectivo, dejar insatisfechas las demandas del conformismo” (Jiménez, 2009, p. 294). De este tópico surge una inquietud, de mayor envergadura, que tiene que ver con la modernidad literaria en un país económicamente premoderno. Inquietud que a su vez engloba una serie de factores involucrados:

Existe todo un campo temático para el cual Téllez sí encuentra muy pertinentes las explicaciones sociológicas. Es el que tiene que ver con los géneros literarios; con el desarrollo, o el subdesarrollo, de las literaturas nacional e hispanoamericana como un todo; con la profesionalización del escritor y con la cultura de masas en oposición a la autonomía del arte auténtico. Los cuatro temas podrían subsumirse en uno solo, de más amplio alcance: la pregunta por la modernidad literaria en los países de lengua castellana. (Jiménez, 2009, p. 299)

La respuesta que da Téllez a esa inquietud está soportada sobre dos visiones que resultan paradójicas y que, en últimas, enlazadas, constituyen el fundamento de su crítica literaria. Según explica Jiménez (2009), para el autor la disciplina del crítico y el género de la novela estaban condicionadas por ciertos factores sociales y económicos que daban viabilidad y de alguna manera determinaban la existencia y el ejercicio de tales actividades. Era necesario primeramente que se expandiera una clase media urbana que aumentase la demanda del libro como objeto cultural y que se constituyera en un público ávido de eventos académicos y artísticos. De esta manera emergería una industria editorial y cultural sólida que propiciaría la profesionalización del escritor, que le daría al hombre de letras una remuneración por su producción intelectual y artística y asimismo le

abriría un mercado laboral del cual extraer el sustento de su vida mediante su vocación principal, sin necesidad de recurrir a otros oficios. No obstante Téllez encuentra que no solamente no se ha operado ese salto cualitativo en la economía y en la cultura del país, sino que se ha producido una divergencia entre lo que sería la civilización (desarrollo industrial) y la cultura (instituciones culturales). “El país inicia su entrada en el desarrollo capitalista con el triunfo de una nueva clase social, cuyo tipo ideal es el gerente, el financista... Frente a esa cara del desarrollo, la cultura se ha quedado atrás” (Jiménez, 2009, p. 301). Este desfase explica la irrisoria ficción que constituía el humanismo de la Atenas Suramericana en la población colombiana “cuya mitad más uno no conoce el alfabeto” (Téllez, 2016, tomo III, p.417). A su vez, también explicaba la inexistencia o la precariedad de la novela y del género ensayístico en Hispanoamérica porque, según lo expuesto, “el desenvolvimiento de esos géneros requiere ciertas condiciones previas en lo económico y en lo social que, para estos países, no se habían dado” (Jiménez, 2009, p.300). Al lado de esta visión sociológica sobre la literatura y los oficios de crítico y de escritor, está la visión que podría calificarse de esencialista y tautológica sobre la obra literaria y la obra artística como tal. Jiménez explica esta visión haciendo referencia a dos autores sobre los que escribió Téllez. El primero, François Mauriac, incurre en falencias de tipo sociológico, moral y psicológico en la construcción de su obra literaria pero la rescata por la belleza del estilo, “gracias a su ‘inefable don poético’ redime ese universo de fealdad moral y compensa al lector por el desagrado que pueda producirle el contenido de las novelas” (Jiménez, 2009, p. 303). El segundo, Daniel Caicedo, en su novela “Viento seco” es correcto en los tres tópicos anteriores pero falla en el estilo, lo cual le impide a la obra entrar a la categoría de arte:

Téllez le reconoce a esta novela un gran valor documental y autenticidad de propósitos...

Pero la pregunta decisiva no se hace esperar: ¿se trata de una obra de arte? La respuesta es

negativa... No basta la veracidad del documento. Stendhal, ejemplo citado por vía de contraste, dio su versión de la batalla de Waterloo en *La cartuja de Parma*: una versión artística imperecedera. ¿Por qué? Téllez responde: ‘casi sobra la respuesta. Stendhal era un artista’. Esta petición de principio está implícita en todos los textos críticos de Téllez. Y se debe a una concepción estética basada en conceptos de intuición, genialidad y alquimia, irreductibles a explicaciones analíticas. (Jiménez, 2009, p. 303-304)

El origen de esa concepción estética lo explica Jiménez fácilmente por la profunda huella proustiana en el autor. Si, como se indicó al principio, Téllez extrae del autor francés la idea del relativismo psicológico y moral y, en consecuencia, encuentra la soledad como el fundamento del hombre, entonces “su íntima verdad es incommunicable, la literatura, que tiene como misión expresar al hombre, será también, en su núcleo hondo y definitivo, misterio nunca del todo descifrable...” de manera que será “la esencia estética de la obra singular inaccesible al análisis” (Jiménez, 2009, p. 304). Para Jiménez, entonces

La obra crítica de Téllez se sostiene sobre estos dos principios más o menos antinómicos: la literatura, entendida como institución, es un fenómeno fundamentalmente histórico y sometido a todos los condicionamientos de su circunstancia social; en cambio, la esencia estética de la obra singular es inexplicable por parámetros históricos y sociológicos, aparece en último término como intemporal y, por su naturaleza íntima, es imprevisible e irracional. (Jiménez, 2009, p. 302)

2.2. Breve acotación: teoría del ensayo y ensayos de crítica

Por su parte, Efrén Giraldo (2014) ofrece una visión de la obra de Téllez desde la teoría del ensayo que indaga en los conceptos de autobiografía y autoficción como parte de una mirada al componente estético e introspectivo en ciertos textos del autor. El acercamiento que realiza Giraldo enfoca una dimensión de la obra literaria de Hernando Téllez que se diferencia de su desempeño

como crítico literario y que, en consecuencia, no podrá ser profundizado en este trabajo monográfico por cuanto se desarrolla, primero, sobre un corpus distinto que no está recogido -valga como ejemplo de autoridad- en los tres volúmenes de “Crítica Literaria” organizados por Carlos Rincón (Téllez, 2016) y porque también el tratamiento de tal dimensión ensayística desde la perspectiva teórica señalada constituye en sí mismo un nuevo objeto de estudio no contemplado dentro de los límites del presente trabajo; segundo, Giraldo (2014) deliberadamente deja de lado la faceta crítica de Téllez y sugiere como suficiente el abordaje realizado sobre el particular por David Jiménez (2009), de manera tal que sus aportes en el estudio de la obra de Téllez se circunscriben a un enfoque independiente del que se intenta desarrollar en esta monografía:

La obra de Hernando Téllez puede clasificarse en dos grandes grupos: los ensayos críticos, predominantemente dedicados al comentario de obras y problemas literarios o a hechos de la actualidad cultural internacional, y los textos decididamente introspectivos, núcleo de su ensayismo literario, parte esta última que constituye aquí el objeto de análisis... En nuestro caso, no nos ocupamos de las opiniones literarias de Téllez (ni de sus aciertos metodológicos como crítico, algo ya realizado, por ejemplo, por David Jiménez), salvo cuando comprometan un tipo de estética relacionada con el cultivo del ensayo o la posición intelectual objetivable dentro de su contexto cultural específico. (Giraldo, 2014, p. 327-328)

En síntesis, Giraldo (2014) despliega su análisis utilizando el procedimiento formal aprehendido en Erich Auerbach (1950)¹⁷, el cual consiste en derivar una serie de conclusiones específicas y generales del análisis metódico de un fragmento representativo de la obra estudiada. Giraldo emplea un extracto del texto “Testimonios frente al paisaje” que se puede hallar, principalmente, en la compilación de Juan Gustavo Cobo Borda de los “Textos no recogidos en

¹⁷ “Mimesis. La representación de la realidad en la literatura Occidental” (1950).

libro” (1972) y que devela, pues, la otra dimensión literaria que elaboró Hernando Téllez en su carrera como escritor. La primera conclusión que extrae Giraldo (2014) descubre en Téllez la expresión de un “individualismo radical de la voz argumentativa y expositiva” (p. 305) que se desenvuelve en el carácter fenomenológico de una escritura desplegada por el autor con cierto afán por

mostrar cómo se puede ser escritor siendo predominantemente un ensayista, autor de diarios o anotador de observaciones... cultivando una literatura de ideas anclada en lo personal... especial manera de hacer literatura con simples observaciones y anotaciones, a partir de descripciones y reflexiones personales donde se autorretrató y, a la vez, reflexionó sobre las posibilidades de convertir en palabras las experiencias. (Giraldo, 2014, p. 307)

Se trata de un texto en el que Téllez vehicula sus ideas en torno a los tópicos de la introspección y de la ensoñación a través de un discurso que envuelve y disimula su argumentación en un flujo de imágenes y descripciones que destacan por su expresión estética: “Sensación e intelección, así, aparecen imbricadas en un texto dominado por una de las convicciones del ensayo: la captación dinámica de la realidad” (Giraldo, 2014, p. 308). Aunque se trata de un texto que pertenece a un corpus fundamentalmente distinto al del Téllez crítico, no dejan de presentarse aspectos comunes en ambas escrituras que son percibidos tanto en el análisis de Jiménez (2009) como en el de Giraldo (2014). Por ejemplo, el ya mencionado recurso formal de poner en boca de un interlocutor supuesto las concepciones comunes sobre determinado asunto y a partir de allí generar la contraargumentación respectiva, es expresado por Giraldo (2014) de la siguiente manera:

...examinar la manera en que está estructurada la argumentación en un texto como este (paso necesario a la hora de entrar en sus aspectos inmanentes) no es fácil, dada su manera “anómala” de dar razones. De hecho, los ensayos de Téllez casi siempre parten de considerar

críticamente un lugar común y aprovechar el deslinde operado para comunicar una reflexión íntima sobre el tema y la manera de experimentar “de otro modo” lo que la tradición y la vida social indican o para mostrar una mirada que redime del olvido lo banal. (Giraldo, 2014, 315)

En ambos casos se trata de exponer, mediante juegos formales, una postura divergente a la presentada inicialmente en el texto, bien sea un ensayo de crítica literaria o sociológica o uno de corte “reflexivo” o “personal”. Se entrecomillan estas palabras para enfatizar el rasgo crucial que, según Giraldo (2014), inscribe a Téllez en la tradición literaria inaugurada por Michel de Montaigne, debido a “aquella manera de hacer escritura personal y confesión de sí que Claire de Obaldía caracteriza por ser una encarnación del ensayo como espíritu o modo, en oposición a la tradición de Francis Bacon, signada por asumir el ensayo como género” (Giraldo, 2014, p. 324). No resulta pertinente entrar a discurrir sobre los conceptos teóricos del ensayo que aplica y problematiza Efrén Giraldo en el desarrollo de su análisis, baste para finalizar esta breve ojeada a su estudio dejar enunciada su tesis respecto a la obra ensayística de Téllez: “Como se verá, los recursos, aplicados a ciertos temas recurrentes, animan una vocación ensayística dominada por el autorretrato, la autoficción y el biografema” (Giraldo, 2014, p. 308).

2.3. “Enseñar a leer”, pilar de la crítica literaria

Finalmente, se encuentra el estudio introductorio de Carlos Rincón (Téllez, 2016) distribuido en los tres tomos que compiló con los trabajos de crítica literaria de Hernando Téllez. Perfectamente podrían separarse del comienzo de cada volumen los apartados de Carlos Rincón y conformarse con ellos un cuarto tomo de casi doscientas páginas, de densa lectura por el aparato erudito que configura todo el discurso. Densa y polémica porque instaura una suerte de urgencia respecto al estudio de Hernando Téllez afirmando que “el rasgo más obvio de los escritos crítico-

literarios de Téllez que se pueden incluir en ese corpus consiste en que se trata de materiales que, con una única excepción, no han sido analizados en el medio siglo que ha seguido a su fallecimiento, ni individual ni conjuntamente”¹⁸ (Téllez, 2016, tomo II, p. 12-13) sin especificar cuál es aquella única excepción¹⁹ ni aludir, aunque fuera tangencialmente, a los aportes de Jiménez y de Giraldo, con los cuales, especialmente el primero, coincide y diverge en algunas apreciaciones analíticas. Por otro lado, algo que podría verse como una carencia en la indexación de los tres tomos es la omisión de los subtítulos que componen el estudio introductorio de Carlos Rincón, titulado “Hernando Téllez: el crítico literario con quien se aprendió a leer” y distribuido respectivamente en cada volumen con las rúbricas “Prolegomena”, “El trayecto y sus primeras piedras miliare” y “Las otras piedras miliare del trayecto”, derivándose de cada rúbrica una serie de apartados subtitulados que completan el esquema general del discurso. En algunos momentos es posible percibir algún exceso erudito como por ejemplo en el apartado “Los hitos del discurso americano y su tabuización en Colombia” del segundo tomo, donde reseña temática y bibliográficamente en seis páginas la evolución de tal discurso para terminar aclarando que “el resumen propuesto aquí sobre el despliegue del discurso americano tiene como objeto señalar que el medio intelectual colombiano estuvo al margen de todos esos procesos”²⁰ (Téllez, 2016, tomo

¹⁸ Se trata de un corpus que se especificará más adelante cuando se aborde el segundo tomo de este estudio introductorio.

¹⁹ Al parecer podría referirse con esa “única excepción” al prólogo que escribió Alberto Lleras Camargo al libro póstumo “Confesión de parte” de Téllez (1967). Y de hecho lo refuta: “Declarar ese prólogo el mejor estudio sobre Téllez fue redundar en su ceguera, no paradójica sino constitutiva, de lo que hace histórica la modernidad de Hernando Téllez” considerando previamente que el prologuista:

Embozado con el manto de las exigencias de perfección de la obra maestra acabada, enmascaró su propio juego para suprimir cualquier otra representación potencial de Téllez. ¿Su verdad sustancial?: “Hernando Téllez murió sin haber escrito una obra para la cual se venía preparando con un hondo pensar, un activísimo leer y una soledad maduradora” (Téllez, 2016, tomo I, p. 32-33).

²⁰ Naturalmente esta reseña del discurso americano, aunque no deja de parecer excesiva, tiene también una función en relación con la obra de Téllez, y es la de señalar que en el texto “Nacionalismo literario” el autor se propuso

II, p. 39) o más adelante en el mismo volumen cuando menciona el significado anecdótico de la palabra “Bagatela” respecto a los textos homónimos de Téllez

Durante el desempeño de su misión diplomática-financiera, Benjamin Franklin residió al principio en Passy, una localidad entonces aledaña a París. El nombre de uno de sus parques era ese, “Bagatelle”, cosa sin gran importancia. En tiempos en que las ensoñaciones de un paseante continuaban inspirando entusiasmos, Franklin escribió reflexiones, divagaciones para distracción personal en tono menor, haciendo referencia no a Rousseau sino a sus visitas a ese parque: sus “Bagatelles”. Las metas mínimas de la reforma escolar de Martín Lutero y Philipp Melanchthon tardaron más de tres siglos en llegar a Santafé, y la imprenta un poco más. Una de las primeras gacetas que se publicaron alrededor de 1810 se llamó *La Bagatela*, en singular. La editó Antonio Nariño, descendiente americano de españoles, interesado en el incremento de los ingresos para la Corona y el pensamiento de la Ilustración. (Téllez, 2016, tomo II, p. 47)

De aquí que la lectura resulte muchas veces densa y de alguna manera digresiva en ciertas acotaciones, por lo cual resulta pertinente preguntarse qué es realmente importante señalar, desde el punto de vista de este trabajo monográfico, del estudio introductorio de Carlos Rincón y en qué orden exponer esos puntos, dada la extensión de su discurso sobre Téllez. Aunque extenso, el esquema general es bastante sencillo: en el primer tomo se presenta una caracterización general de la obra y de la vida del autor sin incurrir excesivamente en dataciones históricas y en absoluto en procedimientos simplistas de catálogo. Se señalan algunas importantes influencias en la obra crítica de Téllez, así como el significado de su labor de cónsul en Marsella durante la Segunda Guerra Mundial, su amistad con Nicolás Gómez Dávila, elementos del contexto histórico colombiano y

“dos objetivos positivos que logró conseguir. El más trascendente consistió en alcanzar lo vedado por décadas. Relacionó por fin de una manera muy específica la producción literaria y la reflexión cultural de Colombia con el discurso americano: procediendo a poner en cuestión el nacionalismo esencialista ‘por países’ y el nacionalismo continental ‘americanista’. Y haciendo depender esa crítica de otra clase de vínculos con la cultura mundial” (Téllez, 2016, tomo II, p. 41)

“las condiciones de ejercicio de la crítica” en el país, subtítulo del apartado que cierra la primera parte de este volumen. En el segundo y tercer volúmenes se desarrolla el análisis detallado del corpus representativo que formula Rincón para responder a dos cuestiones fundamentales: con qué criterios se puede estudiar la obra de Téllez y cómo un corpus con ellos conformado puede arrojar luz en la reconstrucción de su trayecto como intelectual y crítico literario.

Ahora bien, un elemento destacable del primer volumen es la ya observada por Jiménez fuerte influencia de la literatura francesa en el autor. Precisamente el título del estudio que denomina a Téllez como el crítico “con quien se aprendió a leer” enfatiza un componente que Carlos Rincón relaciona directamente con la presencia de Charles Auguste Sainte-Beuve:

Las dos cuestiones cardinales que definieron el trabajo con que Sainte-Beuve perfiló la figura del crítico literario, en la formulación, defensa y difusión de una concepción moderna de la literatura como representación significativa, fueron “enseñar a leer” y definir no “una poesía en el siglo XIX sino *la* poesía *del* siglo XIX. (Téllez, 2016, tomo I, P. 20)

Se trataba de una labor que había emergido con el advenimiento de las nuevas condiciones sociales que instauró la Revolución Francesa respecto a los procesos de apertura, democratización y comercialización de los bienes culturales dentro de los cuales el libro estaba destinado a tener mayor difusión y a encontrarse con un público nuevo y masificado en las ciudades. “Proporcionar información compleja e inteligencia crítica, proveer de esa manera a la sociedad francesa de valor simbólico, en tiempos en que el problema planteado era el del sometimiento de la producción literaria a las leyes de circulación de las mercancías” (Téllez, 2016, tomo I, p. 22). En este escenario “la literatura había redefinido su concepto y recibido nuevo estatus y funciones” (Téllez, 2016, tomo I, p. 20). Asimismo, la crítica literaria también se había redefinido especialmente gracias a la labor del crítico francés en el tercer y último estadio de su obra:

Dedicado ya de lleno a la *critique littéraire*, en la tercera estación de su trayecto, Sainte-Beuve creó un espacio sancionado para su producción de sentidos, símbolos y valores como lo fueron sus “Causeries de lundi”, siendo la *causerie*, como forma de la *conversation*, manifestación por excelencia de la sociabilidad. La táctica de la presencia permanente, con interpretaciones novedosas, inversiones y autorrevisiones, involucró formas de conducta y de existencia intelectual previas y un saber acerca del mercado para lo escrito. El aura de guía así obtenida, que hizo de Sainte-Beuve el crítico más celebrado, acatado e influyente de la época, se tradujo en estándares para la prosa que pretendía legítimamente comentar, completar, cambiar la cultura. Para un discurso de la razón crítico-literaria que resultaba genealógicamente un fragmento de un proyecto histórico-social más amplio. (Téllez, 2016, tomo I, p. 22)

De esta manera, al emplearse una forma dialógica (*Causerie*, charla, plática), se erigía una crítica literaria que por su calidad estética se transformaba en una suerte de “literatura sobre la literatura”, y al mismo tiempo esta forma de expresión enfocaba su aspecto comunicativo, su intención de sociabilidad, con miras a una lectura masiva que pretendía no solamente convertirse en orientación intelectual y recepción analítica de la producción literaria sino también en elemento influyente para la conformación de un público lector y componente crucial dentro de los procesos de transformación cultural de la sociedad (Téllez, 2016). Se entiende entonces que para Téllez la crítica literaria fuera un “componente esencial de la literatura, no un metadiscurso disciplinario metodologizable acerca de ella” (Téllez, 2016, tomo I, p. 26).

De otro francés, Albert Thibaudet, es señalada una influencia muy precisa en la formación crítica de Téllez, que tiene que ver con la comprensión de los elementos contextuales (históricos, culturales, políticos, ideológicos) que gravitan indefectiblemente alrededor de toda obra literaria, pero lamentablemente Carlos Rincón no rastrea esta influencia específicamente en la producción ensayística de Téllez –para ilustrar un poco cierto tono generalizador de Rincón en este punto, dice

que “Téllez obtuvo para sí de Thibaudet... capacidades, competencias y autoridad” y más adelante en la misma página menciona que gracias al crítico francés, Téllez “logró, en primer término, adquirir las capacidades que precisaba para conocer, saber y crear” (Téllez, 2016, tomo I, p. 54)—sino que la deja enunciada de una manera que engloba los principales nombres franceses que ocuparon la atención del autor colombiano:

Las innovaciones más necesarias para conseguir emprender su trabajo de crítico fueron para Téllez la conjunción que logró Thibaudet ente historia de la literatura y crítica literaria, y un paradigma periodizador moderno... La comprensión histórico-cultural, política y de la historia de la crítica y la historiografía literarias... formas y posibilidades de crítica que definen el modelo de la genealogía como método... En la genealogía de la crítica literaria de Téllez se hallaron así inscritos, con la égida de la *NFR* (*Nouvelle Revue Française*), Proust, Gide, Green, lo mismo que Du Bos, Crémieux y la pléyade de los practicantes de la *critique littéraire* que acompañó y siguió a Sainte-Beuve. (Téllez, 2017, tomo I, p. 55-57)

No obstante, es interesante observar, como se mencionaba anteriormente, que Carlos Rincón coincide en algunas apreciaciones analíticas con David Jiménez y Efrén Giraldo, sobre todo y necesariamente, en el abordaje de los recursos formales de la escritura de Téllez. El señalado procedimiento de contraargumentar una posición y unas ideas expuestas previamente por parte de un tercero ficticio, Rincón lo ubica históricamente en el concepto de estilo, “todas las acepciones del concepto de estilo que utilizó Téllez están ancladas en la Ilustración tardía o los comienzos del siglo XIX” (Téllez, 2016, tomo I, p. 58), y lo enuncia de la siguiente manera: “poner en boca de adversarios tipificados exposiciones completas, detalladas, de sus puntos de vista en forma polémica y con sorna” (Téllez, 2016, tomo I, p. 61). Por otro lado, en cuanto a la escritura del autor, de este primer tomo puede citarse finalmente la siguiente descripción:

Obra es para Téllez producto de la actividad creativa, con una modelación histórica de diversos tipos de ella y una orientación del valor estético a los procesos de dar forma y sus calidades, para lo que se desarrolla una competencia específica que no se puede agotar por eso en el juicio del gusto... La prosa literaria de la crítica es para Téllez de tipo expositivo, con formas irónicas modernas de argumentación y una manera de hacer plausible para que el lector, a partir de lo expuesto, pueda formarse una opinión. Descripción y razonamiento reflexivo avanzan en un juego de pregunta y respuesta. No necesita hacerse siempre explícito, pues lo que cuenta en él se sitúa a dos niveles muy distintos. Son estos el de sus funciones en el proceso de estructuración del comentario crítico y el de la lectura. (Téllez, 2016, tomo I, p. 59)

En el segundo tomo se expone un análisis que sin duda es el principal aporte de Carlos Rincón al estudio de la obra de Téllez (el tercer tomo, como ya se dijo, no es más que la continuación de lo planteado en este segundo). Se trata de la construcción de un corpus que dé cuenta, de manera representativa, de la obra crítica del autor, que sirva para develar el *trayecto* de Téllez entendido como huellas en una espacialidad recorrida y como actividad secuencial, con el agravante de que la producción literaria de Téllez no se inscribió nunca en la sistematicidad de una obra orgánica, y más aún porque aquella, de la que se pretende construir este corpus representativo, estuvo signada por “la acción de la contingencia como factor determinante” (Téllez, 2016, tomo II, p. 16). Espacialidad que se refiere al “traspaso de fronteras entre lenguas, literaturas, culturas” y secuencialidad que se ve anulada por el hecho de que “su trabajo de crítico literario no fue recogido de manera regular en libros” (Téllez, 2016, tomo II, p. 11). El propósito de Rincón no consiste simplemente en mencionar temáticas y procedimientos recurrentes en el autor y dar algunas muestras significativas al respecto. Consiste, primero, en establecer criterios que permitan agrupar bajo la categoría de “piedras miliare” a algunos textos críticos del autor, los cuales se establecerán como hitos de su trayectoria en relación con la trayectoria de ciertos elementos pertenecientes tanto

a un contexto social-cultural-político local como a un contexto intelectual y cultural más amplio e internacional. Y segundo, responder a la pregunta “¿Qué posibilidades puede y debe ofrecer ese corpus, así sea de manera muy general, en la correlación entre labor crítico-literaria, transmisión cultural e historia personal y colectiva?” (Téllez, 2016, tomo II, p. 12). ¿Cómo establecer los criterios? Rincón formula cuatro niveles analíticos para conformar el corpus y otro que sería más bien básico y panorámico, el cual designa una suerte de ruptura en el devenir intelectual de Téllez a partir 1947-1948 cuando el comienzo de lo que se llamó “La Violencia” en el país imposibilitó la aplicación práctica de intereses y prerrogativas modernos “en cuanto vinculados a valores y reglas compartidos en Colombia” (Téllez, 2016, tomo II, p. 12). Los otros cuatro niveles, referidos específicamente a los textos del corpus, son formulados de la siguiente manera:

El más básico los define en términos de las estructuras genéricas que le sirven de sedimento. Un segundo nivel especifica, considerando cada uno por aparte, su organización, configuración y continuidad formal, para determinar un desarrollo. Estas se encuentran unidas a presupuestos y posicionamientos éticos frente a fenómenos y procesos literarios, culturales, políticos. Una forma propiamente tropológica organiza, en el cuarto nivel, la producción y el conocimiento del objeto abordado en términos crítico-literarios, siguiendo la senda de los escritos a la vida. (Téllez, 2016, tomo II, p. 13)

El corpus está compuesto por: “El nacionalismo literario” y “Del nacionalismo literario” ambos de 1941; “Cien años de amor y tres corazones femeninos” del libro *Luces en el bosque* (1946); “¿Pero hay una tradición humanística? (1951), “Agenda borgesiana” publicado en la penúltima edición de la revista *Mito* (1961) y posteriormente en el volumen póstumo *Confesión de parte* (1967) del que se extrae por último el texto “En el principio fue Homero”. Este corpus de seis textos incluye otro corpus “intermedio” de cuatro textos que Rincón concibe con el objetivo de refutar dos imágenes acerca de Téllez “que sirvieron de coartada para no estudiar su obra crítica:

la del estratega y la del crítico que jamás cambió” (Téllez, 2017, tomo II, p. 14). Este corpus está compuesto por: “*Siervo sin tierra*” (1954) reseña de la novela homónima de Eduardo Caballero Calderón, “*La hojarasca*” (1955) reseña de la novela de Gabriel García Márquez, “Escolio” del libro *Literatura y sociedad* (1956) y “A propósito de la crítica. Confusión de poderes” (1958). Finalmente, lo que se propone Rincón es “intentar *constituir* y hacer presente la unidad compleja de cada escrito de ese pequeño corpus, en el juego entre el trabajo de Téllez como crítico-literario y la *diversidad de procesos que tenían lugar en la época*”²¹ (Téllez, 2016, tomo II, p. 13) con lo cual se explica el gran aparato erudito que acompaña todo el análisis y que en algunas ocasiones llega a parecer desbordante. Ahora bien, surge la inquietud sobre la necesidad de acometer una síntesis del análisis que emprende Rincón, teniendo en cuenta que la *constitución* que se propone de aquella *diversidad de procesos* en que se inscribe la aparición de cada texto seleccionado resulta meticulosamente abundante tal como se ejemplificó anteriormente respecto al abordaje del discurso americano en donde ubica contextualmente los dos primeros textos del corpus. Por un lado, su tesis central resulta bastante clara y es visible transversalmente en todo su estudio introductorio: “como intelectual secular y democrático cuyo propósito clave resulta ser enseñar a leer, Hernando Téllez fue el crítico literario moderno por excelencia en Colombia” (Téllez, 2016, tomo II, p. 16). Por otro lado, los elementos que permiten entender a Téllez como crítico literario moderno se han expuesto suficientemente desde los aportes de David Jiménez hasta este punto, señalando aspectos tanto formales de su obra, temáticos e ideológicos, así como rasgos generales de su figura como intelectual. La intención, además, de este trabajo monográfico es realizar una comparación entre los dos críticos colombianos ya identificados en relación al entendimiento sobre lo que es la crítica literaria y al abordaje de las figuras de Guillermo Valencia y José Asunción Silva desde la

²¹ La cursiva es añadida

perspectiva de cada uno, por la importancia que tienen ambos poetas para el concepto general que guía esta investigación, es decir, para el concepto de modernidad en la literatura y especialmente en la crítica literaria colombianas. Empero, antes de continuar con el abordaje de estos poetas por parte de Téllez, es interesante observar las imágenes que refuta Rincón en el corpus intermedio de su análisis, las “del estratega y la del crítico que jamás cambió”.

2.3.1. Algunas imágenes falsas del autor

La imagen del “estratega en la lucha cultural” que David Jiménez emplea para explicar los “cambios de perspectiva y las apariencias contradictorias” en las ideas y formulaciones de Téllez y para explicar también en parte esa inclinación hacia la paradoja que se mencionaba anteriormente, es para Rincón un completo despropósito. Tanto por el uso referente a Téllez como por la utilización superficial del concepto y, en consecuencia, por su desconocimiento. El significado de la palabra “estratega” que subyace en esta expresión tiene su origen en los estudios humanísticos secundarios del *Gymnasium* prusiano del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. Educado en esa institución, Walter Benjamin se instruyó en el aprendizaje del latín con la lectura del libro *Commentarii de Bello Gallico*, del afamado general romano Cayo Julio César del siglo I a.C. “Cuanto debía saberse sobre estrategia y tácticas estaba en los *Commentarii*... Esa era la fama. Lo que se aprendía en concreto en clase con el latín era, primero, cómo tenía lugar en las páginas del libro un cambio de estilos...” (Téllez, 2016, tomo III, p. 22). También, continúa Rincón, cómo se narraba en distintas personas gramaticales, en qué se diferenciaban los géneros, qué tipo de discursos existían, cómo dramatizar una escena, cómo jugar con la autorrepresentación narrativa y el personaje histórico, etc. Posteriormente, en 1928, con la publicación del libro *Einbahnstraße* “Calle de sentido único”, recopilación de aforismos y prosas breves, Benjamin escribe un apartado

que titula “La técnica del crítico en trece tesis”. Aquí reside el significado real de la imagen que Rincón refuta y el interés en la figura de Walter Benjamin:

La primera razón de este interés es obvia. La primera tesis reza: “Der Kritiker ist Strategie im Literaturkampf” [“El crítico es estratega en la lucha literaria”]. El rigor intelectual de quienes resolvieron que Téllez era un estratega consumado hubiera supuesto indicar de dónde provenía la tesis sobre el crítico-como-estratega, en qué contextos se la había formulado y, sobre todo, que a esa primera tesis, basta con mirar el texto, seguían otras doce. La segunda razón tiene que ver con un conocimiento mínimo de la obra de Benjamin. Los años de 1928 a 1930 son los de más intensa actividad crítico-literaria de Benjamin en materia de reseñas, comentarios bibliográficos, ensayos y textos para medios no impresos... la investigación ha insistido en la necesidad de considerar todos esos materiales sobre teoría de la crítica literaria conjuntamente... Las posiciones teóricas de Benjamin en esos materiales pueden resumirse así: ... para conseguir un cambio de criterios estéticos... ya no podían ser válidos para la crítica el clásico “criterio de verdad”, cuyo *topos* por excelencia era la autobiografía de Goethe; el de “lo acabado” ni tampoco el moderno de “la reflexión”. Su atención recae sobre las condiciones sociales que sirven de base para el ejercicio de ella. Pide fundamentarlos en una teoría de la sociedad y la literatura... La crítica literaria... si aspiraba a seguir existiendo, debía alcanzar el nivel que tenían los estudios histórico-literarios... La “cuestión del crítico” consistía... (en) incorporar el “contenido de realidad” de la obra considerada, establecido gracias a abordajes basados en una teoría dialéctica de la sociedad y la literatura, a lo que se había designado tradicionalmente... como su “contenido de verdad” (Téllez, 2016, tomo III, p. 24-27).

Nada más lejos entonces que considerar los cambios de perspectivas, las contradicciones y las paradojas no exentas de ironía como “la búsqueda de determinados efectos por parte de un estratega en la lucha cultural” y que en sus artículos se “atacaban unas veces un flanco, otras veces el contrario. De ahí la diferencia en los énfasis” según palabras de Jiménez (2009) citadas más

arriba, ni tampoco el “modo de escribir de Téllez, transparente, ordenado, exacto, como su modo pensar. Cualidad sorprendente de estrategia...” (Téllez, 2016, tomo III, p. 21) que escribió en 1975 José Umaña en un artículo para el periódico El Tiempo. Unida a propuestas críticas sobre la consideración de una teoría de la sociedad en los procesos de análisis literarios, la verdadera imagen del estratega en la lucha cultural no se reduce a la ejecución de meros procedimientos retóricos ni a la claridad o destreza con que se redacten y expongan una serie de ideas sobre determinada cuestión. La otra imagen según la cual Téllez fue un crítico “cuyas ideas y cuyo estilo no habrían cambiado en nada a lo largo de toda su vida, o la de quien siempre nadó contra la corriente... tal vez no se requiera aquí detenerse en ellas” (Téllez, 2016, tomo III, p. 28) por cuanto el estudio de su obra que hasta este punto ha desarrollado Rincón es suficiente para invalidarlas sin necesidad de entrar en detalles.

2.4. Crítica dialógica

En la década de 1960 con el auge de las corrientes estructuralistas en el análisis literario, la crítica se circunscribió a la aprehensión de la obra literaria como “objeto” cuyo estudio se consumaba en la descripción de los componentes formales y de las funciones que los mismos ejercían de manera interrelacionada en el desenvolvimiento del “objeto” (Todorov, 1991). La idea del “método estructuralista” comportaba la presunción de que los estudios literarios eran factibles de inscribirse en el ámbito de las ciencias exactas o como mucho se podían ajustar a su rigor investigativo. En consecuencia, el análisis estructural adquirió una aspiración totalizadora que buscaba establecer los parámetros definitivos del análisis literario y sancionar una metodología o una serie de metodologías de aplicación universal para los “objetos” de la literatura:

Lo que es más grave, sin embargo, es que cada uno de esos “métodos” tiene una ambición totalizadora... Los críticos insisten de buen grado en lo que la obra tiene de “orgánico” ... valoran el “carácter global” de la obra, la “unidad” y la “solidaridad” de sus elementos; aspiran a una “iluminación total” ... La crítica estructural, precisamente porque es “interna”, quiere excluir de su objeto toda consideración acerca de la intención de la obra y toda relación entre ésta y los valores sociales... sólo quiere enfocar la organización y la disposición de los materiales que la componen (Todorov, 1991, p. 150-154).

Esto se tradujo naturalmente en un olvido de los críticos que habían basado su producción en presupuestos completamente distintos, integrados a concepciones que veían en la literatura principalmente una expresión de la condición humana y no solo un juego estructural de vocablos. De esta manera podría entenderse, en parte, que los estudios de la obra de Téllez y la de Sanín Cano hayan sido aplazados hasta años relativamente recientes en que se han llevado a cabo recopilaciones y ediciones nuevas de sus escritos. Rincón no deja de aludir a esta circunstancia al señalar que a “comienzos de la década de 1960 el hilo que había proporcionado el aprendizaje de la lectura con Téllez parece haberse roto” (Téllez, 2016, tomo I, p. 14). ¿Cómo puede entonces resultar pertinente el estudio de estos críticos literarios, más allá de la calidad o vigencia de sus ideas y textos? Una vertiente de la crítica literaria y las condiciones propicias para su ejercicio ayudarían a justificar esa pertinencia, sin ser de ningún modo un determinante. Es decir, el resurgimiento de una *crítica dialógica*, o mejor dicho, la pertinencia de entender la obra de Téllez bajo los presupuestos de una crítica literaria *dialógica*. Evidentemente Rincón tampoco dejó de lado esta consideración. La insistente réplica de Téllez a la supuesta existencia de una tradición humanística en Colombia y su recurso constante de la contraargumentación, la paradoja y la ironía connotaban la urgencia de recuperar el diálogo como medio para tramitar los conflictos y las diferencias. El artículo “¿Pero hay una tradición humanística?” mostraba

...hasta qué punto fue fundamental para su crítica literaria, durante la República liberal, ese aspecto: la resonancia. Cada enunciado en su práctica implicaba otros anteriores, que tenían réplica en lo que escribía y apuntaba a encontrar resonancias en sus lectores. La “réplica” que a su vez recibía, reelaboraba, comentaba, completaba, complejizaba, resumía, para conseguir esto: abrirla a una pluralidad de resonancias posibles. De manera que si la crítica de Téllez tuvo como presupuesto indispensable durante su primera fase la resonancia, puede considerarse por eso aquí hasta dónde la carencia de réplica, *la ruptura del diálogo*²², pudo disturbar su ejercicio. Hasta qué punto el predominio desde 1947 de esos fatídicos signos zodiacales a que aludió pudo ser contrario a los presupuestos de su ejercicio de la crítica literaria... La negativa a escuchar el juego de las réplicas que constituyen el diálogo llevó en Colombia a crear imágenes de enemigos a los que con odio se pasó a negarles el carácter de seres humanos. Con ello, individualmente, en gavilla, por asalto, como masacre, se estuvo autorizado a darles muerte. (Téllez, 2016, tomo III, p. 18-19).

Además de la evidente necesidad que tiene el diálogo como columna vertebral de una crítica que se reclama dialógica, ¿cómo podría definirse su quehacer y su contexto dentro del ámbito propiamente literario? Todorov (1991) reconoce que es indispensable un cambio de perspectiva en la concepción de la “verdad”, o más bien, en la búsqueda de la misma. La búsqueda de la verdad que presupone todo procedimiento crítico se refiere a una verdad localizada en la literatura, a una verdad que está contenida en el objeto de análisis que es la obra literaria. No se trata de una verdad absoluta y permanente susceptible de descubrirse y patentarse. Se trata de una verdad sobre el hombre como elemento primordial de la literatura y sobre sus circunstancias. El error de la crítica estructuralista consiste en desproveer a la obra literaria de todo sentido que trascienda su mera materialización formal en una determinada lengua y establecer este procedimiento como un medio que procuraría el fin de decir una verdad “objetiva” sobre la obra. El ideal de la crítica estructural

²² La cursiva es añadida

es “el de describir la obra haciendo absoluta abstracción de sí. Pero, al prohibirse así dialogar con las obras y, por consiguiente, juzgar acerca de su verdad, se les amputa una de sus dimensiones esenciales, que es justamente decir la verdad” (Todorov, 1991, p. 174-175). El indispensable cambio en esta concepción consiste en que “la verdad sea considerada como horizonte y como principio regulador... Si se acepta el principio de la búsqueda común de la verdad, entonces se practica ya la crítica dialógica” (Todorov, 1991, p. 176). Entender la verdad como principio y no como un fin permite eliminar toda ambición totalizadora y dogmática en el análisis literario, y verla como un horizonte significa integrar en su búsqueda una mirada que necesariamente está acompañada de otras miradas en constante intercambio, sin posibilidad de anularse mutuamente. No es, como podría pensarse, un relativismo acumulativo ni una validez generalizada de opiniones, “puro pluralismo, que no es más que la suma aritmética de varios inmanentes, a una copresencia de voces que es también ausencia de atención: varios sujetos se expresan, pero ninguno tiene en cuenta sus divergencias con los demás” (Todorov, 1991, p. 176). La crítica dialógica no es un metadiscurso sobre la literatura, ni es la exposición de un objeto diseccionado y, por ende, muerto. Asimismo, los productos de la crítica literaria se inscriben en un proceso de diálogo abierto al que se van sumando los lectores tanto de la obra literaria como de la obra crítica; el crítico, “al publicarse su libro, se convierte a su vez en autor y un lector futuro tratará de establecer un diálogo con él” (Todorov, 1991, p. 180). En últimas,

El texto criticado no es un objeto que deba asumir un “metalenguaje”, sino un discurso que se encuentra con el crítico; el autor es un “tú” y no un “él”, un interlocutor con el cual se discute acerca de los valores humanos. Pero el diálogo es asimétrico, ya que el texto del escritor está cerrado mientras que el del crítico puede seguir indefinidamente. Para no hacer trampas en el juego, el crítico debe hacer escuchar lealmente la voz de su interlocutor... Nos hubiéramos evitado muchas divagaciones, tanto en crítica como en historia, o hasta en etnología, si nos hubiéramos dado cuenta

de que, así como Dostoievsky trata de decir la verdad del hombre sin que se pueda por lo mismo afirmar que la posee, el crítico aspira a decir la verdad de Dostoievsky con, por lo menos en teoría, las mismas oportunidades de éxito; al mismo tiempo, e inevitablemente, el crítico habla también del hombre. (Todorov, 1991, p. 175-179)

2.5. Crítica y modernidad literarias: Silva y Valencia

¿Podrían tomarse los abordajes de Guillermo Valencia y de José Asunción Silva en la obra de Hernando Téllez como ejemplos de crítica dialógica? ¿Por qué, como se preguntaba anteriormente, seleccionar a estos dos poetas y no a otros, entre los muchos autores sobre los que escribió Téllez? Los nombres de Guillermo Valencia y de José Asunción Silva han circulado constantemente en los estudios académicos y en los ensayos de diversos intelectuales y escritores durante todo el siglo XX hasta la actualidad. A este respecto, vale la pena citar algunos extractos del libro “Poéticas del desastre” (2003) del escritor Julián Malatesta que es relativamente reciente. Como representantes de una corriente lírica en el continente hispanoamericano, las obras de Silva y Valencia son un episodio importante en la introducción de lo moderno al ámbito del debate intelectual y la literatura colombianas (Malatesta, 2003). A propósito de la novela inconclusa de Silva *De Sobremesa*, en ella, cuyo desarrollo narrativo transcurre en la Bogotá de su tiempo, se pretende identificar “los rasgos distintivos del hombre moderno, tal como lo habría tematizado Baudelaire... se halla por primera vez en las letras de nuestro país, el tema de la modernidad en contradicción con las costumbres coloquiales y clericales del momento” (Malatesta, 2003, p. 54-55). Dos tipologías nuevas de sujeto plenamente urbanas habían surgido con el advenimiento de esta modernidad en el siglo XIX, “inexistentes en el mundo agrario: el bohemio y el *dandy*, este último como vestigio memorable de una aristocracia en decadencia, pero ufana y soberbia ante los nuevos tiempos” (Malatesta, 2003, p. 55). En la segunda figura puede enmarcarse el nombre de

Guillermo Valencia quien fue, continúa Malatesta (2003), “el primer Dandy -en su sentido más pleno- de las letras colombianas” (p. 56). Su poesía estuvo signada por la contradicción entre su militancia fanática en el partido conservador y sus inclinaciones intelectuales hacia la anarquía y la iconoclastia

Lo que Valencia no podía decir en la elocuencia de sus intervenciones políticas... lo pone de manifiesto contradictoriamente en su poesía. El tránsito imprevisible del nihilismo a la devoción religiosa, del escepticismo filosófico a la fe... así como los giros temáticos que en ocasiones celebran los placeres de la carne y luego se refugian en el resignado acato a las normas que rigen el amor cortés, constituyen de alguna manera los motivos centrales de su poesía (Malatesta, 2003, p. 57).

Se entiende entonces la importancia que estos poetas tienen para la introducción y el desarrollo de la modernidad en la literatura colombiana. Por lo mismo, resulta pertinente observar cuál es la visión que sobre estos dos autores ofrece “el crítico moderno por excelencia en Colombia”, Hernando Téllez. El corpus es pequeño, está compuesto por cinco textos dos de los cuales versan sobre José Asunción Silva y el resto sobre Guillermo Valencia. Respectivamente, los primeros son artículos para el periódico *El Tiempo*, a saber: “La querella de Creso y Apolo” (1946) y “¿Qué hacemos con Silva?” (1965); le siguen “[Guillermo] Valencia” en *Diario* (1946), “Simpatías y diferencias” en *Literatura* (1952) y *Anarkos* (1961) artículo para *El Tiempo*. Todas las citas son tomadas, valga la aclaración, de los tres tomos de “Crítica Literaria”.

La ausencia de un tratamiento directo de la obra de Silva es una característica presente en los dos artículos que versan sobre este autor. Esta característica, según Jiménez (2009), puede extrapolarse a todos los comentarios de Téllez sobre poesía, “nunca se acercan directamente al texto de los poemas. Se desarrollan siempre sobre la base de ciertos planteamientos generales, de

los cuales extrae, finalmente, el juicio evaluativo” (p. 312). Tal vez el formato breve de estos dos textos y su destino de difusión como publicación periódica decantaran a Téllez por un tratamiento crítico del poeta que fuera más bien temático y general en lugar de un análisis específico de sus poemas. Es claro, ciertamente, que su talante de crítico literario se apoyó significativamente en el trasiego y debate con nociones, ideas y concepciones de la literatura, de la sociedad y de los valores humanos que expresaban las producciones literarias, más que en abordajes de inmersión detallada de las obras. Naturalmente esto no quiere decir, como cree haberse demostrado, que los escritos de Téllez se muevan en un mero ejercicio especulativo de opiniones, sino más bien que su crítica comportaba la realización de un diálogo con los distintos elementos que gravitaban alrededor de la literatura y de las obras, resultando crucial, como decía Rincón, la réplica o la resonancia para los lectores que “recibía, reelaboraba, comentaba, completaba, complejizaba, resumía, para conseguir esto: abrirla a una pluralidad de resonancias posibles” (Téllez, 2016, tomo III, p. 18). Precisamente el texto “La querella de Crespo y Apolo” es una réplica a ciertos artículos que habían aparecido ese año con motivo de la situación económica de José Asunción Silva relacionada con su suicidio. La epístola que había salido a la luz por voluntad del sobrino de Silva y cuyos primeros comentarios venían de parte del hijo del acreedor del poeta, da cuenta de la catastrófica economía del vate, en ella se cifra “la sorda tragedia de ese excepcional ejemplar humano” y sirve como “explicación satisfactoria al patético *desiderátum* de una existencia tan breve como profunda en vastas y perdurables resonancias estéticas” (Téllez, 2016, tomo I, p. 304). A la vez que desmontaba el rumor según el cual la pasión incestuosa de Silva lo había llevado al suicidio, mostraba que entre “el hombre de negocios y el poeta, el entendimiento resultaba paradójico y difícil” (Téllez, 2016, tomo I, p. 304). La fama póstuma del segundo condujo a enjuiciar como inhumanas las inquisidoras presiones comerciales que derivaron en la ruina total, y se quiso ver al acreedor como un ser inconsiderado frente a un joven que estaba destinado a enaltecer las letras colombianas. Si bien no

existía razón alguna para ofrecer un trato especial al poeta porque en el momento su calidad de tal y su importancia eran de conocimiento reducido y además que para el acreedor Silva “no significaba lo que para nosotros significa” y por ende lo trataba con la “rigurosa impavidez del banquero al cliente fallido” porque “en ese género de relaciones la inclemencia ha sido el mandato tradicional” (Téllez, 2016, tomo I, p. 307), empero, estas condiciones difíciles sirvieron, según Téllez, como catalizadoras de un proceso que podría entenderse de “sublimación”, fueron insumos para la expresión estética de una “profunda y dramática contradicción entre el mundo interior del artista y el mundo exterior en que le correspondió desenvolver su genio y ganar el áspero derecho a subsistir, como un ser común y corriente, entre los demás seres” (Téllez, 2016, tomo I, p. 307). En esto se cifra el sentido del título, Crespo, un rey antiguo evidentemente pletórico de riqueza, y Apolo, dios de la música y la poesía. El segundo artículo sobre Silva es más afortunado en cuanto al abordaje crítico y en él aparece relativizada la imagen anterior que mostraba el suicidio como derivado de una mala economía. “¿Qué hacemos con Silva?”, publicado un año antes del fallecimiento de Téllez, es un ejemplo destacable del ejercicio de una crítica dialógica. En medio de una prosa sintética e irónica, se plasma un retrato del poeta que conjuga elementos biográficos y formulaciones teóricas sobre su obra. En un juego que busca no dar por categórica ninguna afirmación, se introducen algunos juicios contundentes de Téllez que a su vez son matizados al declarar que “lo único no incierto y concreto que sobre esa vida podemos decir es que dejó una breve y bella obra poética” (Téllez, 2016, tomo III, p. 265). El retrato se va construyendo con alusiones interrogativas a los tópicos que pesan sobre Asunción Silva, lo cuales pueden listarse de la siguiente manera: considerarlo romántico, parnasiano o modernista, o una suma de los tres; entender el suicidio como un acto maniaco-depresivo o como una “antítesis catastrófica por la alienación en que se encuentra el poeta, entre su ‘propio yo y su circunstancia’, dicho sea con perdón de Ortega” (Téllez, 2016, tomo III, p. 263), o como consecuencia de su irreligiosidad; verlo

con sus inclinaciones esnobistas o como “dechado de perfecciones humanas y literarias”. Antes de emitir sus propios juicios, Téllez conviene en que “lo más prudente es aceptar el hecho de que para cada lector... hay o puede haber un rostro diferente del poeta, una ecuación diferente del poeta, válida en cierta manera y hasta cierto punto” (Téllez, 2016, tomo III, p. 264). En cuanto a su poesía, la posibilidad de identificar en ella “una admirable confabulación de los elementos característicos de varias escuelas poéticas” es para Téllez una demostración de la inutilidad de las clasificaciones absolutistas y de que se trata de una gran obra, por lo cual “lo importante es que exista el poema, y nada más” (Téllez, 2016, tomo III, p. 264). El hecho de dar abasto a interpretaciones contradictorias es una prueba del valor intrínseco de la obra poética pero no es generalizable a su totalidad.

Es incuestionable que, junto con el tercer “Nocturno” -pieza única e incomparable con el resto de los poemas-, hay tres o cuatro poemas más de excelente categoría que configuran la realidad, la evidencia de un gran poeta. Pero la obra total, el conjunto de la poesía de Silva -juzgada como tal-, va afectada por las insuficiencias, caídas, prosaísmos y otras debilidades provenientes del lado esnob y “refinado” de su personalidad. No en vano, mejor dicho no impunemente, el héroe de su novela *De sobremesa* es una versión criolla, suramericana, del héroe de *À rebours*. (Téllez, 2016, tomo III, p. 265)

Este es el principal reparo de Téllez al poeta, el haberse dejado arrastrar por tendencias imitativas de “modelos inimitables”. En consonancia con la búsqueda común de la verdad que postula la crítica dialógica, Téllez acepta que “la imagen proteica, contradictoria, que nos dan sus biógrafos y comentaristas ... debe tener alguna parcela de aproximación al secreto de esa vida, a las contradicciones de esa vida, a su verdad y a su farsa” (Téllez, 2016, tomo III, p. 265) pero que para la historia de la literatura lo más importante es encontrar al poeta que “está en sus versos”, no al que recrean las crónicas o el “chisme”.

El abordaje de Valencia empieza con un artículo que es más bien un panegírico que un texto crítico, luego un debate de Téllez con otro escritor en el que está implicado el poeta y finalmente una relectura crítica de un poema famoso del autor payanés. “Guillermo Valencia fue para Téllez el más grande de los poetas líricos de Colombia” (Jiménez, 2009), pero las razones que da de esa grandeza están prácticamente ausentes en el primer texto de 1946. Se pregunta, más que por la obra poética, por la supuesta gloria del bardo que “se presenta tan eficaz, avasalladora y persistente...” (Téllez, 2016, tomo I, p. 344). Téllez identifica a dos personalidades destacadas, la del político y la del poeta, asignando el origen de la gloria a la segunda. Pero no deja de referirse a la primera personalidad con estos calificativos: “Valencia fue un político de mucha importancia; un orador espléndido; un ciudadano sin tacha; un parlamentario temible; un magnífico hombre de partido; un diplomático excelente” (Téllez, 2016, tomo I, p. 344). Ciudadano sin tacha quien, según cita en Malatesta (2003)²³, mientras estuvo en Francia a finales del siglo XIX separó tiempo de sus actividades académicas e intelectuales para enviar armas al país en donde se atravesaba la última y más sangrienta guerra civil de ese siglo: “en el curso de un mes -anota Duarte French- remitió a Colombia 60.000 fusiles y nueve millones de cartuchos” (p. 56). De Valencia se podía estar en desacuerdo respecto a su labor política, pero frente a los frutos de su “desinteresada función del espíritu”, de las tareas de su inteligencia y sensibilidad y por “la genialidad de la misma obra, todos los hombres pueden declararse de acuerdo” (Téllez, 2016, tomo I, p. 345). El nivel de crítica en este texto termina fusionándose con el culto ciego al genio: “Es suficiente, para admirar a Valencia, su condición de poeta. Para glorificarlo basta esa misma condición” (Téllez, 2016, tomo I, p. 346). La tan denostada pomposidad retórica que Téllez le achacaba a sus contemporáneos aparece aquí sin ningún asomo de pudor:

²³ Cita del texto “Florez y Valencia, los poetas de la Guerra de los Mil Días” (1994) de Harold Alvarado Tenorio

Durante medio siglo no han envejecido, no se han desvanecido en tales poemas la gracia apolínea que los envuelve y decora como una heráldica yedra ni el sentimiento fáustico que los anima ni la espléndida visión alejandrista del mundo que allí se nos ofrece. El paso del tiempo no ha podido remover la latina arquitectura de esa fábrica de bellas palabras (Téllez, 2016, tomo I, p. 346).

Más interesante resulta el debate con Andrés Holguín en el texto “Simpatías y diferencias” (1952). En 1947 había salido el libro “La poesía inconclusa y otros ensayos” en el que Holguín “atribuye al misterio, a la intuición, un valor, una categoría decisiva en el empeño lírico... La clave de la poesía, parece decir, radica en su capacidad de estremecimiento, en su posibilidad de sobresalto para el espíritu” (Téllez, 2016, tomo II, p. 131). Se trataba de la clásica cuestión en poesía entre la razón y la emoción, entre la construcción formal de los versos, sometida necesariamente a normas de métrica y ritmo, y la expresión inspirada en ellos de las potencias espirituales. De acuerdo con Holguín, “la poesía es sustancialmente una creación inconclusa, o debe serlo, por cuanto su mensaje no responde jamás a ninguna noción críticamente razonable... El cuerpo de la poesía, de la verdadera, va sumergido en el misterio...” (Téllez, 2016, tomo II, p. 131). Téllez mantuvo al respecto, según Rincón, la postura que se había formado de su estudio de la literatura francesa y especialmente de Proust, entendía que el ejercicio de la poesía consistía en “*découvrir* -en el sentido de Proust: develar y descubrir- la realidad en la tensión entre inteligencia y emoción... La ruptura del equilibrio en favor de uno de los dos términos... significaba para Téllez llevar la poesía por caminos sin futuro” (Téllez, 2016, tomo III, p. 33). Aunque se declara seguidor de las ideas de Holguín sobre poesía y dice al respecto que solo tiene “un pequeño escape para acentuar pequeñas diferencias de enfoque”, lo cierto es que su argumentación es totalmente divergente, tanto así que el ejemplo utilizado por Holguín para exponer la indeseada infección de la inteligencia en el organismo de la poesía es el mismo que emplea Téllez para defender su postura

a favor del formalismo: Guillermo Valencia. Para el crítico literario el misterio que postula Holguín como materia fundamental de la poesía no es en modo alguno “oscuridad deliberada o inconsciente del instrumento expresivo”, no está presente literalmente en las palabras sino expresado en ellas, es “la mágica capacidad de que dispone el poeta para rehacer con sus palabras ese nebuloso, ese vago, ese ilógico mundo de las emociones, de los sueños, de las sensaciones” (Téllez, 2016, tomo II, p. 133). De esta manera, cuanta mayor claridad y exactitud en la expresión de ese misterio y asimismo cuanta más posibilidad haya de imprimir belleza formal a esa expresión, mejor o de mayor calidad será el logro poético. Aquí radica el mérito, según Téllez, del poeta payanés:

El mérito intelectual de Valencia consiste precisamente en haber establecido una sincronización perfecta con su tiempo. Porque su tiempo poético... no era el tiempo romántico de Pombo ni de Florez. De tal modo era exacta la sincronización temporal del autor de *Ritos* con los signos poéticos vigentes a la sazón en el meridiano de la poesía, que no pudo ser ni completamente parnasiano ni totalmente simbolista. Realizó el prodigio de ser lo uno y lo otro... Holguín considera poéticamente inferiores, casi antipoéticas, las creaciones del parnasianismo y del simbolismo por encontrar en ellas un deliberado y artificial predominio de la inteligencia y de la razón sobre las demás potencias fundamentales -la intuición, especialmente-, de donde brota, a su juicio, la verdadera poesía... Yo no me sentiría capaz de declarar la liquidación poética del parnasianismo ni del simbolismo... La belleza de la Acrópolis griega carece de dramatismo, no se percibe en la impasible serenidad de sus líneas perfectas el alarido estremecedor que Holguín pide como expresión máxima de la belleza poética, de la esencia poética... Algo semejante ocurre con la mejor poesía de Valencia... Hay un género de pura belleza poética en el rigor formal y, digámoslo sin demasiado temor, en el dominio de la inteligencia y de la razón... Hay una estética antiapolínea y otra apolínea. (Téllez, 2016, tomo II, p. 134-136)

Téllez suscribe en cierta medida las ideas de Holguín, pero lo denuncia cuando “se torna peligrosamente absolutista” en su apreciación del peso intuitivo de la poesía, de su fundamento emocional en detrimento de la construcción formal de su expresión. Resulta contundente la resolución final del crítico: “La autenticidad del arte no es absoluta sino eminentemente relativa, varia y compleja, como la vida misma que aspira a representar, que ha querido simbolizar, que ha querido traducir” (Téllez, 2016, tomo II, p. 137)

En *Anarkos* (1961) le parecen ya retóricos e ineficientes los rigores de la inteligencia en la labor poética. La relectura que hace Téllez de este poema matiza e introduce una crítica al formalismo de Valencia, y presenta también una de las ideas que Jiménez había observado como motivo recurrente en la obra del crítico, la de conflicto o brecha entre el gusto masivo del público y las exigencias de la verdadera literatura. Téllez ve con recelo los proyectos de adaptación del poema *Anarkos* a otros formatos, y se pregunta sobre el mismo si su “prestigio y el interés que suscita para la industria de los derivados extrapoéticos o extraliterarios ¿se originan y justifican en las facilidades, debilidades y concesiones no poéticas que allí aparecen?” (Téllez, 2016, tomo III, p. 152). El hecho de que ese poema haya calado en la aceptación popular es para Téllez una demostración de su fracaso poético “porque la estética verdadera no crea esa clase de fenómenos de corroboración y de satisfacción del gusto común y mayoritario”. Le parecía que el tratamiento temático que el poema hacía “de los dos universos morales y sociales” era casi que una exposición didáctica, una “geométrica distribución del mal y del bien” en medio de un discurso que devenía artificioso y retórico, animado por un “brío demagógico” que no le temía a lo cursi ni al lugar común y precisamente por ello resultaba halagador para el gusto popular. Para Téllez este poema era una equivocada aplicación del talento poético de Valencia en temas que no le eran propicios a su temperamento. “No toda exigencia moral, política, social o histórica ni tampoco toda exigencia

de la pasión o de la sensación es susceptible de una modulación poética en las manos de todo poeta” (Téllez, 2016, tomo III, p. 153). Si bien difiere aquí de la adscripción que parecía incondicional a la poesía de Valencia, no deja de reconocer que en la lectura general de su obra se puede escuchar “misteriosa e inconfundible: la voz del poeta verdadero, del gran poeta perdido entre una arqueología histórica y social de segundo o tercer grado” (Téllez, 2016, tomo III, p. 154).

En conclusión, estos cambios de enfoques constituyen una característica primordial de la crítica de Téllez y condicen con el quehacer de una crítica dialógica en tanto de lo que se trata no es de establecer una verdad definitiva sino de adoptar su búsqueda como principio regulador y no como fin. Como menciona Jiménez (2009), el crítico no se afilió nunca a ninguna postura incondicional, algunas veces su inclinación parecía favorecer un predominio del formalismo en la poesía, otras este formalismo era visto como una excrecencia retórica y postiza que anulaba cualquier logro poético; la poesía y la literatura en general debían mantener su comunicación con el público, porque la calidad estética o la profundidad conceptual no tendrían por qué significar un galimatías indescifrable para el lector común, pero esto no era impedimento para que en otros textos Téllez planteara la tesis contraria: “la demanda del público ya nada tiene que ver con los valores auténticos del arte; es una demanda enajenada y el artista no tiene por qué satisfacerla sino, a la inversa, contrariarla” (Jiménez, 2009, p. 311). De manera que de la lectura de Téllez podría colegirse una suerte de procedimiento crítico cuyo eje se soportaba en un relativismo dialéctico, en tanto no se trataba solamente de exponer pacíficamente las diversas aristas de un determinado problema, sino de ponerlas a circular en un juego de réplicas irónicas y de posturas contrapuestas que como mínimo ahuyentaba cualquier pretensión de facilismo en la crítica literaria, algo que parecía imperar en los dominios de la Atenas Suramericana, medio intelectual y cultural donde le cupo en suerte desenvolver su trayectoria de vida

3. Rafael Gutiérrez Girardot, entre la sociología de la literatura y la hermenéutica

La obra crítica de Rafael Gutiérrez Girardot no tiene todavía una organización ni un estudio introductorio equiparables a los tres volúmenes de *Crítica Literaria* de Hernando Téllez. Tampoco las características de ambas obras se pueden comparar en cuanto a extensión ni contenido a la hora de realizar una edición, pues a diferencia de los trabajos de Téllez, cuya huella periodística es evidente, los textos de Gutiérrez Girardot tienen un componente académico de considerable peso y complejidad, añadiendo a ello que aún existe material inédito y algún otro no traducido del alemán al español. Igualmente se debe considerar que su obra fue saliendo a la luz en formato de libro y en artículos de revista, una manera sistemática y menos dispersa que la acontecida con las obras de Sanín Cano y Téllez, cuyas producciones literarias fueron eminentemente publicaciones periódicas en diversos medios de comunicación.

Cinco años después de su fallecimiento, la revista *Anthropos* dedica el número 226 de 2010 al estudio de su figura y de su obra intelectual, lo cual marca una suerte de hito a raíz del cual comienzan a retomarse y publicarse diversos artículos académicos sobre aspectos de su legado, a reeditarse algunos de sus libros, a traducirse y compilarse sus lecciones magistrales de la Universidad de Bonn, donde fue catedrático nombrado desde 1970, y a conformarse antologías de sus ensayos y de su correspondencia con importantes intelectuales de varias latitudes. Aunque ya habían aparecido recopilaciones sobre Girardot antes de ese año, con la muestra representativa de un volumen²⁴ multilingüe de textos publicado en 1993 como homenaje al autor, el punto de quiebre lo marca la labor del Grupo de Estudios de Literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana

²⁴ Gómez, Gutiérrez-Girardot, Zuleta (eds.) (1993). *Caminos hacia la modernidad*. Vervuert: Frankfurt am Main.

(GELCIL) de la Universidad de Antioquia y de su director, el profesor Juan Guillermo Gómez García, exalumno de doctorado de Gutiérrez Girardot en Alemania y quien ha sido fundamental en la recuperación y edición de la obra de quien es probablemente, usando la expresión de Carlos Rincón, “el crítico literario moderno por excelencia en Colombia”, a pesar de que el provincialismo le haya negado su estatuto de autor colombiano alegando que se exilió voluntariamente desde muy joven y afirmando que su obra crítica no era más que una expresión de odio hacia la cultura y la intelectualidad colombianas; a Rafael Gutiérrez Girardot “se le ha tachado como iracundo, pendenciero, injusto, agresivo, y se ha descalificado de un plumazo su tarea y su personalidad como obra de elucubraciones ‘alemanas’, como la obra de un apátrida” (Gómez, 2011, p. 16), consecuencia, en parte, de su indeclinable carácter polémico e irónico nunca escatimado en el trabajo ensayístico.

Como se dijo, el GELCIL ha contribuido considerablemente en la última década a la difusión del legado de Rafael Gutiérrez Girardot con publicaciones de material inédito como por ejemplo el libro “El ensayo en lengua española en el siglo XIX” (2012) en el que se recoge una parte de las lecciones magistrales, también la publicación de secciones completas de su correspondencia y algunas reediciones de las obras más importantes. Pero no se puede afirmar todavía que exista una organización finalizada de un legado cuya vastedad comprende “más de trescientos ensayos... cerca de treinta libros sobre temas de literatura, filosofía y sociología... y una ingente labor de editor y traductor en la colección ‘Estudios alemanes’ para las editoriales Sur de Buenos Aires y Alfa de Barcelona” (Gómez, 2011, p. 13), sumando a ello el resto de lecciones sobre hispanística que impartió por más de veinte años en la Universidad de Bonn, la totalidad de su correspondencia con personalidades destacadas de la literatura y también sus informes como funcionario diplomático en Alemania. Tampoco existe una biografía oficial del autor, aunque se

han realizado estudios en este sentido como la tesis doctoral “Rafael Gutiérrez Girardot, los años de formación en Colombia y España (1928-1953)” (2015) de Carlos Hernando Rivas Polo en la Universidad de Salamanca y en la misma línea el artículo del profesor Juan Guillermo Gómez²⁵ “Nuevas fuentes para la interpretación de la obra crítica de Rafael Gutiérrez Girardot” (2013) que rastrea la evolución intelectual del crítico desde sus primeras colaboraciones en la revista madrileña *Cuadernos Hispanoamericanos* a principios de 1950, hace un repaso por la correspondencia sostenida con Alfonso Reyes y Nils Hedberg y por los informes de su labor diplomática hasta mediados de 1960 -periodo del cual emerge un primer trabajo crítico significativo, el ensayo de interpretación sobre Jorge Luis Borges (1959)-, destaca su participación en el importante proyecto editorial “Estudios alemanes” que, entre otros logros, tuvo el de haber dado a conocer por primera vez la obra de Walter Benjamin en el mundo de habla hispana, y cierra con una mirada breve a las *Vorlesungen*, las lecciones magistrales en la Universidad de Bonn . Sí abunda, en cambio, diversidad de artículos académicos y ensayos sobre temas e inclinaciones sobresalientes en la obra de Girardot, entre los que cabe destacar por su esfuerzo sistemático los del GELCIL y en especial las publicaciones del profesor Juan Guillermo Gómez, incluidos sus prólogos a las distintas reediciones y publicaciones póstumas del autor. De esta manera, según como se perfila el estado de cosas actual sobre el legado intelectual y académico de Rafael Gutiérrez Girardot, insuficientemente explorado, parece inabordable, por lo menos para las pretensiones del presente trabajo monográfico, la construcción de un corpus representativo semejante al realizado sobre Téllez por Carlos Rincón, que dé cuenta de los hitos fundamentales en su trayectoria intelectual, concernientes tanto a la crítica literaria como a los demás campos del saber donde incursionó. Pero

²⁵ Puede citarse también el artículo del mismo autor en compañía con José Hernán Castilla, “Rafael Gutiérrez Girardot (1928-2005)” publicado en el número 226 de la Revista *Anthropos*, 2010, quizá la mejor y más completa semblanza del crítico colombiano.

antes de entrar a examinar la visión de Rafael Gutiérrez Girardot sobre la crítica literaria y su ejercicio en esa disciplina aplicado a los poetas Guillermo Valencia y José Asunción Silva, es pertinente detenerse en el acusado acento sociocrítico que puede observarse en gran parte de su obra ensayística y mirar cómo esto se relaciona directamente con los aportes de Pedro Henríquez Ureña en materia de historia literaria y con la propuesta de una teoría social de la literatura formulada por Walter Benjamin, de la cual se hicieron algunas alusiones en el capítulo anterior.

En una sucinta nota necrológica el profesor Rubén Sierra Mejía señalaba del autor que

“Los pilotes sobre los cuales construyó su obra teórica acerca de lo que él llamó ‘historia social de la literatura’ los buscó y encontró en las dos culturas en las que vivió espiritualmente. Sin duda, Walter Benjamin fue un filósofo que recibió de parte suya una atención preferencial, en quien halló apoyo teórico para sus investigaciones sobre el fenómeno literario... Y entre los latinoamericanos, encontró en las obras de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes muchas herramientas conceptuales para su propio trabajo” (Sierra, 2005, p.1)

Gutiérrez Girardot dedicó a Alfonso Reyes un estudio completo publicado con el título “La imagen de América en Alfonso Reyes” (1955) que naturalmente constituye un bloque fundamental de lo que el profesor Sierra denomina como su “obra teórica”, aunque vale dejarlo enunciado solamente porque el abordaje de ese libro en estas páginas excede los límites y pretensiones que las dirigen. Sí resulta pertinente, por el contrario, detenerse en otra obra de Girardot que recoge los aportes de los dos escritores mencionados y descubre, para utilizar sus propios términos, las “afinidades electivas” que une su pensamiento al de Henríquez Ureña y Benjamin. En “Aproximaciones” (1986) Gutiérrez Girardot plantea el problema de una historiografía literaria latinoamericana e incluye dos ensayos que podrían llamarse de “introducción” a la obra de Walter Benjamin. El contenido y desarrollo de los mismos permiten hacer un reparo a la aseveración,

comprensible por la naturaleza ligera de la nota necrológica, de que Gutiérrez Girardot construyó una “obra teórica”, lo cual usualmente se asocia por definición a sistemas explicativos o descriptivos de los fenómenos sobre los cuales se teoriza. Publicados en fechas que distan entre sí quince años, tanto el ensayo de 1965 y el de 1981 resaltan el contenido fundamentalmente hermenéutico en la obra de Benjamin, además de realizar una crítica a la recepción del autor alemán en Latinoamérica en donde fue profundamente incomprendido bajo la imagen del “teórico de la revolución, su seguro conductor, (que luego) se convirtió en el terapeuta del individuo frustrado” (Girardot, 1986, p. 113), cuando a la euforia revolucionaria de los años sesenta sucede el pesimismo de un mundo salvajemente individualista gobernado por el capitalismo norteamericano. En el primer ensayo, titulado “Walter Benjamin. Posibilidad y realidad de una filosofía poética”, Girardot describe la peculiar concepción de “idea” que caracteriza al autor, la cual conlleva naturalmente al ejercicio de una voluntad cognoscitiva sustentada en el trabajo interpretativo

Las ideas son... la objetiva interpretación de los fenómenos... Una idea es, por ejemplo, el drama barroco, la poesía de Baudelaire, o “la obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, es decir, una idea es una entidad esencial (la interpretación de los fenómenos o los fenómenos interpretados en una unidad históricamente originaria) en su manifestación histórica. De ahí el que para Benjamin la actividad por excelencia del conocimiento no sea el análisis o la descripción comprensiva, sino la hermenéutica... (Girardot, 1986, p. 108)

Más adelante Girardot señala el contexto y el origen de esta hermenéutica fundamental. En el segundo ensayo titulado “Walter Benjamin y sus afinidades electivas” (1981) se plantea un problema crucial que estuvo en la base de la obra de Benjamin, “se trata de las fuentes de las que se nutre una inteligencia crítica y revolucionaria que desde la Ilustración y desde uno de sus herederos, Marx, es la de un intelectual ‘burgués’. Con otras palabras: es el problema de la tradición

de un revolucionario” (Girardot, 1986, p. 114). El abordaje de esta cuestión llevó al autor alemán a establecer vínculos intelectuales profundos, o como dice Girardot, afinidades electivas, con dos contemporáneos y coterráneos suyos, el jurista Carl Schmitt y el literato Max Kommerell. Especialmente con el primero encuentra ciertas afinidades que explican y determinan la función hermenéutica de su obra. La conocida separación entre ciencia y filosofía y la consiguiente especialización del conocimiento en compartimentos autónomos no era naturalmente un fenómeno en el que fuera factible inscribir el pensamiento de Benjamin. Fue precisamente en contravía de esta corriente que se desarrolló su obra. “Benjamin y Schmitt se enfrentan a los objetos de su estudio, sobrepasan los estrechos límites de las especialidades...” (Girardot, 1986, p. 117). Son ilustres representantes de la tendencia intelectual en la que anteriormente se localizó a Baldomero Sanín Cano y que consiste en una compenetración con los saberes de la época, en una comprensión holística de los fenómenos sociales y artísticos como entidades inscritas en contextos atravesados por múltiples factores que les dan forma y sentido. Para Benjamin se trata de “fomentar el progreso de integración de la ciencia..., mediante un análisis de la obra de arte, que reconoce en ella una expresión integral, no limitable hacia ningún aspecto por compartimentos, de las tendencias religiosas, metafísicas, políticas y económicas de una época” (Girardot, 1986, p. 116). En esta integración de la ciencia reside la voluntad hermenéutica fundamental en tanto se refiere a “un retorno al concepto de ciencia del idealismo alemán... de totalidad del saber, pero no deducida especulativamente, sino lograda... mediante la consideración del ‘detalle significativo’, en el que cristalizan las múltiples tendencias de una época” (Girardot, 1986, p. 117). En este afán de superación del encasillamiento del saber entiende Girardot las afinidades entre Benjamin y Schmitt. Con Kommerell las afinidades se presentan en términos de enfrentamiento y actualización de la tradición. No basta con investigar las fuentes de la cultura y del pensamiento sino se establece entre ellas y el presente desde el que se investiga una relación dialéctica. “En vez de veneración,

sacralización y glorificación heroica de la tradición que la deslinda del presente, Benjamin postula el enfrentamiento decidido al presente para dar actualidad a la tradición. Esto era, en el fondo, lo que muy subterráneamente intentó Kommerell” (Girardot, 1986, p. 121-122). Como parte de un intento de comprender la Modernidad, que en los años de Benjamin se presentaba bajo la faceta destructiva de las guerras mundiales, toma sentido ese “enfrentamiento decidido al presente” desde el estudio de la tradición:

Su busca del origen de la Modernidad, de cuyos esfuerzos sólo quedaron fragmentos, fue en el fondo la busca de un lugar firme y nítido para su existencia personal, desgarrada no solamente por la escisión del mundo aún íntegro de su infancia entre educación y tradición cultural alemanas y su religión y tradición familiar judías, sino también por la tumultuosa desorientación de su época. Esta produjo un tipo de intelectual que Karl Mannheim... llamó ya en 1919 “inteligencia socialmente oscilante”. Mannheim designaba con ese nombre un “estrato no unívocamente establecido, relativamente sin clase” ... Benjamin corresponde al tipo de intelectual descrito por Mannheim. Sólo que Mannheim no percibió ni pudo percibir en 1919 que esa “inteligencia socialmente oscilante” prefiguraba una figura de la vida política y social de ambiguo y contradictorio perfil por su origen histórico: el del partisano, el del francotirador, más precisamente el del guerrillero intelectual, que habría de sustituir al bohemio decimonónico (Girardot, 1986, p. 126).

Todo lo anterior sirve para entender el hecho de que no pueda hablarse en términos ortodoxos de una “obra teórica” tanto de parte de Rafael Gutiérrez Girardot como de Walter Benjamin, en la medida en que el primero recibe una fundamental influencia del segundo en su labor intelectual. La hermenéutica como columna vertebral “impide reseñar su pensamiento como una teoría, sea ésta del arte, de la sociedad o de la filosofía de la historia. Su teoría... consiste solamente en que las ideas son mónadas que se manifiestan y acontecen en el turbio medio de la

historia” (Girardot, 1986, p. 108). En esta concepción se basa la exigencia de una “teoría” social de la literatura, y asimismo en ella está soportada la comprensión sociológica que expuso Girardot en sus múltiples ensayos sobre la realidad y la cultura colombianas. Se explica por añadidura que “la imagen de Colombia de... Gutiérrez Girardot se funda... en la comprensión del catolicismo Contrarreformista y la cultura barroca calderoniana, sus persistentes consecuencias y su choque abierto contra toda tendencia o corriente de pensamiento moderno” (Gómez, 2011, p. 19). Aquí reside el acento sociocrítico²⁶ de su obra, en la actualización de la concepción de idea de Walter Benjamin, del ejercicio hermenéutico cuyo insumo principal es el análisis social e histórico de los fenómenos. De esta manera encuentra sentido que “la concepción de la ‘aristocracia’ colombiana o su crítica a esta forma de oligarquía (fuera), en Gutiérrez Girardot, un principio de análisis histórico-social... La noción de ‘aristocracia’... se convierte en el hilo conductor de sus ensayos sobre Colombia, sean ellos de materia literaria, social o socio-cultural” (Gómez, 2011, p. 21). Es decir, la idea de aristocracia excede su mero contenido nominal y se convierte en herramienta interpretativa, un fenómeno histórico no como elemento descriptivo sino como *principio de análisis* y, por ende, de aplicación hermenéutica, es uno de los aprendizajes de Rafael Gutiérrez Girardot en la obra Walter Benjamin.

²⁶ Como se verá más adelante, Gutiérrez Girardot se desmarca abiertamente de las corrientes estructuralistas que tanto auge tuvieron en las décadas de 1960 y 1970. Términos como historia social de la literatura, sociología literaria, teoría social de la literatura parecieran factibles de abreviar con la palabra sociocrítica, toda vez que la conjunción de crítica y de social se ven como comunes denominadores en estos términos. Sin embargo, la sociocrítica es una vertiente del análisis estructural y semiótico que

“procura poner de manifiesto las relaciones existentes entre las estructuras de la obra literaria (o cultural) y de las de la sociedad en la que está profundamente arraigada... la sociocrítica se ocupa esencialmente de aquello que el texto transcribe, es decir, de las modalidades de incorporación de la historia, no en el nivel de contenido, sino en el de la forma” (Cros, 2017, p. 31)

lo cual, si bien condice con las formulaciones de una teoría social de la literatura postulada por Girardot, no puede equivalerse exactamente en su contenido ni mucho menos aventurar que por ello el crítico colombiano es estructuralista en su vertiente sociocrítica. Cabe hacer simplemente la precisión conceptual, no entrar en un análisis comparativo entre los postulados de Girardot y los de la sociocrítica como tal.

La otra cara de ese acusado acento sociocrítico es la atención que le prestó Girardot a los temas y problemas de una historia social de la literatura, donde resultan decisivos los aportes del crítico dominicano Pedro Henríquez Ureña²⁷. Vale la pena detenerse en la síntesis que al respecto elabora Paula Andrea Marín Colorado en el artículo “Gutiérrez Girardot, Rama y Bourdieu: aportes teóricos y metodológicos para la construcción de las historias literarias regionales y nacionales. El caso del subcampo antioqueño” (2010). La académica procura conjugar las formulaciones sobre historiografía literaria y análisis sociológico de los tres autores mencionados en función de una propuesta teórica para el abordaje crítico-histórico de la literatura regional de Antioquia, enmarcando en esta reflexión una mirada breve a dos obras relativamente recientes, “Basura” (2000) y “Angosta” (2003), del escritor antioqueño Héctor Abad Faciolince. Los aportes que toma de Gutiérrez Girardot para su estudio los extrae de los libros “Aproximaciones” (1986) - específicamente de los primeros cuatro ensayos del libro que parten, profundizan²⁸ y homenajean la obra del citado Pedro Henríquez Ureña- y de las conferencias que Girardot dictó en la Universidad Nacional recogidas bajo el título “Temas y problemas de una historia social de la literatura” (1989), cuya fuente originaria se encuentra en el volumen anterior. Como tal, se destacan tres elementos en las formulaciones de Gutiérrez Girardot. El primero hace una crítica a la incomunicación con la tradición europea que acusaban las historias literarias hispanoamericanas. Incomunicación producto del nacionalismo que emergió a raíz de la emancipación política de las

²⁷ “La propuesta de una historia social de la literatura la encontró Gutiérrez en la obra *Las corrientes literarias en la América hispánica* del dominicano Pedro Henríquez Ureña” (Pachón Soto, 2015, p. 161).

²⁸ Las perspectivas novedosas que en historiografía literaria se abrieron con la obra de Pedro Henríquez Ureña las menciona sucintamente Pachón Soto (2015):

la periodización de la literatura en Hispanoamérica, proceso que ubica con la creación y formación de la “nueva sociedad” y no con la literatura precolombina; la relación dialéctica entre fenómeno social y literatura y vida literaria; el vislumbre de una sociología del intelectual y del saber; la formación del hombre de letras y su profesionalización; el estudio del costumbrismo mirado socio-históricamente; así como estudios sobre la familia y la religión, etc. (p. 161)

colonias latinoamericanas. La infiltración de un pensamiento nacionalista en las dinámicas de la cultura y del arte solamente podía conducir a la constitución de “esquemas ordenadores reduccionistas” (Marín, 2010, p. 21) que entorpecían la comprensión de todas las relaciones evidentes y necesarias de las literaturas de las nuevas Repúblicas con la tradición literaria y las propuestas estéticas europeas. El segundo elemento refiere las implicaciones del marxismo en la historiografía hispanoamericana. A semejanza del punto anterior, la teoría marxista tuvo más bien un efecto empobrecedor y reduccionista. “La recepción de Marx en Hispanoamérica no fue productiva, sino repetitiva y pasiva; no se enfrentó a problemas del pensamiento marxista, sino acató una imagen estática de la versión leniniana de Marx” (Girardot, 1986, p.23). A este respecto Gutiérrez Girardot se encontraba colaborando ya como traductor para uno de los proyectos editoriales que buscaba acercar la cultura y la intelectualidad alemanas a los lectores de habla hispana. Como se anotó más arriba, bajo el nombre de “Estudios alemanes” se publicaron en español distintas obras de pensadores alemanes que para mediados de los años sesenta habían contribuido a entablar una discusión profunda y productiva con la obra de Marx, sobreponiéndose a los maniqueísmos ideológicos de la Guerra Fría. “Se puede decir que una de las intenciones prioritarias de Estudios Alemanes, para Gutiérrez Girardot, fue la de ofrecer un material de debate para superar la estrecha discusión que había en nuestros países sobre el marxismo” (Gómez, 2013, p. 149). Latinoamérica se encontraba en la estéril disputa de “dos modelos del mundo, el capitalista libre y el marxista de cuño leninista” (Gómez, 2013, p. 150), en la cual solamente operaba el pensamiento dogmático de uno u otro bando. Las relaciones que bajo esta perspectiva se establecieron entre literatura y sociedad se llevaron a cabo naturalmente por la vía ideológica. “Lo importante era el esquema y su aplicación, es decir, el dogma. Su Pontífice y guardián fue el Partido” (Girardot, 1986, p. 23). El tercer elemento es en parte consecuencia del primero, tiene que ver con el provincialismo, “es decir, la consideración de los fenómenos literarios sin ninguna

relación con fenómenos contemporáneos de otras literaturas” (Marín, 2010, p. 22). Aquí no solamente se critica la exaltación del “color local” como imperativo y fin de la literatura, en lo que consiste parcialmente el nacionalismo, sino que se tienen en cuenta otros factores involucrados en el proceso literario, que Gutiérrez Girardot denomina en un primer momento como “Vida literaria” y luego como “Institución literaria”, a saber “revistas, editoriales, bibliotecas, formas de la crítica literaria en los periódicos, conformación de un público lector, traducciones publicadas, enseñanza de la literatura en los colegios y universidades, círculos literarios, concepción del escritor y de la literatura que tiene una sociedad” (Marín, 2010, p. 22)²⁹. El provincialismo al ignorar estos factores no hace más que expresar una forma netamente antimoderna de la literatura, pues como se evidenció en el primer capítulo de este trabajo monográfico, aquellos factores son los pilares que permiten una consideración de la modernidad en los fenómenos literarios. Ahora bien, de superarse estos tres elementos en la historiografía literaria hispanoamericana sería posible adentrarse en problemas específicos de la construcción de un “aparato conceptual dinámico” que desde la sociocrítica y el trabajo histórico arroje luz en la comprensión de la literatura, porque según cita de Girardot

...como dijo Pedro Henríquez Ureña, cada generación debe escribir de nuevo la historia... un conocimiento más exacto de nuestras letras, de su valor y de su sentido, clarifica nuestra sustancia histórica, hace más transparente y segura nuestra conciencia de ella y evita especulaciones negativas y desorientadoras políticamente como la frívola sobre nuestra identidad nacional... [La tarea específica de la historia literaria] es la de hacer consciente a la sociedad de lo que ella es y

²⁹ Aquellos elementos pueden enmarcarse igualmente en una sociología de la recepción, en la medida en que toca aspectos fundamentales como el público lector, la enseñanza de la literatura y la crítica en los periódicos. En esta sociología se “vincula el conocimiento del arte al análisis de procesos sociales y que considera necesario, puesto que sólo se ha venido estudiando la obra y el autor, tener en cuenta el cómo y el porqué del gusto del público en sus conexiones histórico-sociológicas” (Chicharro, 2006, p. 294)

cómo ha llegado a ser lo que es, y la de señalar, a través de la crítica, metas utópicas, es decir, contribuir a dinamizarla. (Marín, 2010, p. 26)

3.1. “Teoría social de la literatura” (1974)

Pero es en este ensayo de 1974 que Rafael Gutiérrez Girardot dilucida suficientemente lo que significa la propuesta de una teoría social de la literatura -que resulta de suma importancia para entender el marco de sus análisis literarios- enfocándose no tanto en la definición de lo que podría ser sino más bien en los problemas metodológicos y filosóficos que surgen en el proceso de su formulación. Parte el ensayo con una consideración necesaria sobre la separación decimonónica entre la filosofía, que para entonces englobaba al conjunto de las llamadas “humanidades” (arte, literatura, oratoria, etc.), y la ciencia, en específico las ciencias exactas y naturales. Consideración necesaria en tanto la propuesta de una “teoría” (ciencia) social de la “literatura” (humanidades) constituye de por sí el problema de una disciplina dedicada al estudio de la literatura como producto del “ser humano” inscrito en su circunstancia social, pero que a su vez es un estudio que tiene una aspiración científica. En el principio de esta disputa separatista, comenta Girardot, se dio por concluida la labor y el ejercicio de la filosofía, dado lo cual debía procederse con “la conversión de las ciencias del espíritu en ciencias exactas a la manera de las ciencias matemáticas y de la naturaleza” (Girardot, 1976, p. 331). Esto dio lugar a un afán positivista de responder desde la “negatividad” a las preguntas que se planteaban a nivel existencial y filosófico en el nuevo “mundo de los aparatos”, es decir, el mundo tecnificado y secular. Las filosofías tradicionales no estuvieron en capacidad de responder

...a una multitud de preguntas que planteaba la nueva situación o que respondió en forma aparentemente negativa... lo que la situación reclamaba no era una crítica, sino una explicación de cómo ha de vivirse en el mundo de los aparatos, y la explicación debería ser edificante, esto es,

afirmativa. Esto significaba que el supuesto de la afirmación de la realidad actual consistió en una negación radical de todo lo que hasta ahora se había utilizado para enfrentarse a la realidad... definir la lengua literaria como “desviación” de la llamada “norma del lenguaje” es servirse de una categoría negativa, que no pone de presente la especificidad de la llamada “desviación”, y determinar la historia como discontinuidad en contra de la necesaria continuidad con que tiene que operar lógicamente cualquier exposición histórica, es determinar lo que es por lo que no puede, por lo que no debe y, consecuentemente, por lo que no tiene que ser. (Girardot, 1976, p. 332)

Esta negatividad, explica Girardot, se tradujo en la construcción de “modelos” (concepto perteneciente propiamente a la esfera de las matemáticas) que eran más bien meras hipótesis cuyos ejemplos demostrativos “vistos de cerca, delatan que han sido violados para que quepan en la imagen del modelo” (Girardot, 1976, p. 332). Este prurito de ajustar las disciplinas humanísticas³⁰ al rigor de las ciencias exactas determina el contexto dentro del cual nace la disciplina en donde se formula la propuesta de una teoría social de la literatura y a su vez se constituye como su primer problema, “un problema capital de la ‘llamada sociología de la literatura’ en sus diversas versiones, esto es, el problema fundamental de su punto de partida y de su justificación científica” (Girardot, 1976, p. 334). Respecto a su punto de partida Girardot menciona a tres precursores, Voltaire, Madame de Staël y Alexis de Tocqueville, pero aclara que

...este punto de partida consistió simplemente en poner de relieve una relación entre literatura y sociedad, sea para destacar un rasgo de una época (como en Voltaire) o para postular y esperar el cambio o aumento de la literatura en una sociedad revolucionada (Staël), o para tratar de

³⁰ Al estilo de “Bachelard de convertir la filosofía en una nueva forma del materialismo científico decimonónico, pasando por la restauración peculiar de Hobbes, entre otros, en la filosofía analítica, hasta la sublime visión de lo Otro de Michel Foucault, quien, como Jakobson en la lingüística, se sirve de categorías negativas...” (Girardot, 1976, p. 332)

fijar entre las causas determinantes de la Revolución la más saliente, la literatura (como Tocqueville). (Girardot, 1976, p. 334)

Esto significaba, entonces, no tanto el comienzo de una reflexión profunda y sistemática sobre la relación entre literatura y sociedad sino el reconocimiento, cada vez más palpable y permanente, de que la literatura, después de siglos anclada a prerrogativas de grupos minoritarios, se había convertido en un “fenómeno social” tras el establecimiento del nuevo orden político-económico que vino aparejado con la Revolución francesa: “la literatura había adquirido una importancia para la sociedad... con la constitución de la sociedad burguesa la literatura, antes un privilegio exclusivo, entraba a formar parte de los instrumentos con los que esa sociedad se afirmaba y reflexionaba sobre sí misma.” (Girardot, 1976, p. 334-335).

3.1.1. Teoría de la base y la superestructura

En cuanto a su justificación científica o, en otras palabras, sustrato teórico, se encuentra, según Girardot, en el esbozo conceptual de “la llamada teoría de la base y la superestructura” (Girardot, 1976, p. 335) de Carlos Marx. En síntesis, se refiere a la decisiva “influencia” en la vida de los hombres de las fuerzas de producción que son inexorables e independientes de su propia voluntad. Según cita de Marx, “la totalidad de estas relaciones de producción constituyen la estructura económica de la sociedad, la base real, sobre la cual se eleva una superestructura política y jurídica” (Girardot, 1976, p. 336). Y de esta relación base-superestructura se deriva la famosa sentencia: “La forma de producción de la vida material condiciona del todo el proceso social, político y espiritual de la vida. No es la conciencia de los hombres la que determina su ser, sino al revés, es su ser social lo que determina su conciencia” (Girardot, 1976, p. 336). Frente a estas palabras de Marx ha corrido todo un río de interpretaciones, disputas e incomprensiones. La principal y más difundida incomprensión, señala el crítico colombiano, es la de origen leninista.

Sin detenerse mucho en este apartado, que Girardot explica con abundante precisión, se le achaca a Lenin una falsificación. Su “teoría del reflejo”, adulteración de la marxista relación entre base y superestructura, partía de un desconocimiento del sentido en que Marx utilizaba sus términos y de dos vicios intelectuales, “su urgencia de clasificar y de deducir. Pero tanto la clasificación como la deducción parten de un esquema previo e indiferenciado que no admite la comprensión e interpretación del texto antes de emprender la clasificación y la deducción” (Girardot, 1976, p. 337). De esta manera dio por hecho que con “materia”, “ser”, “vida material”, Marx se refería a la materia y al “ser de las cosas” que describen las ciencias naturales, y por “conciencia” se refería a la teológica idea de “espíritu”, resultando de la mezcla de ambas cosas “la ciencia del materialismo”. Según el caudillo revolucionario

“Nuestras sensaciones, nuestra conciencia son solamente la *reproducción* del mundo exterior... La sensación es dependiente del cerebro, de los nervios, de la piel, etc., es decir, de la materia organizada en determinada forma... La materia es lo primario... Esta es la concepción del materialismo en general y la concepción de Marx y Engel en especial”

... es la llamada ‘teoría del reflejo’ o de la ‘reproducción’. Ella implica la consideración de la literatura como documento estético de esa materia que tras una evolución especial ha llegado a convertirse en sociedad, en la suma colectiva de cerebros, sensaciones y sistemas nerviosos. Justamente, en esta tematización de las relaciones entre literatura y sociedad se ha perdido de vista la literatura y la sociedad. (Girardot, 1976, p. 338)

Marx, como heredero de la Ilustración y de la filosofía hegeliana, demandaba precisamente que se le diera este contexto filosófico a su formulación teórica de base-superestructura: “hegeliano es el concepto de ‘ser’, el de ‘conciencia’, y muy especialmente el de ‘determinar’ que no ha de entenderse como ‘influir’ o acuñar, sino que implica todo el movimiento dialéctico que Hegel

describe en la *Fenomenología del espíritu*” (Girardot, 1976, p. 336). Marxista es el de “vida material” o “materia” que nada tiene que ver con las ciencias naturales sino con las “relaciones y fuerzas de producción” (Girardot, 1976, p. 336). Puesto de manifiesto este marco interpretativo, empiezan a ser visibles los derroteros teóricos de una sociología de la literatura. En primer lugar, señala Girardot, debía resolverse este malentendido leninista y abrirse paso a una “desprevenida relectura de Marx” (Girardot, 1976, p. 340). En segundo lugar, indagar en dos conceptos que representan el sentido fundamental de la relación base-superestructura, los que establecen la interacción entre el “ser” (base) y la “conciencia” (superestructura): los conceptos “determinar” y “correspondencia”: “Tomados en su acepción dialéctica, es decir, en el horizonte de la filosofía y del lenguaje hegelianos, estos dos conceptos pueden subsumirse en el más conciso de ‘intermediación’ -palabra castellana que no alcanza a dar el sentido de la alemana, esto es, *Vermittlung*” (Girardot, 1976, p. 341). Aquí reside la fuente de los problemas a que debe enfrentarse una teoría social de la literatura. El problema de la “intermediación” entre la base y la superestructura, explica Girardot con cita de Adorno, es el de la cristalización en obra de arte de “momentos estructurales de la sociedad, posiciones e ideologías sociales” (Girardot, 1976, p. 341) lo que, como se señalaba más arriba en estas páginas, constituye el objeto del análisis hermenéutico en Walter Benjamin, aquello que en la obra de arte emerge como “expresión integral, no limitable hacia ningún aspecto por compartimentos, de las tendencias religiosas, metafísicas, políticas y económicas de una época” (Girardot, 1986, p. 116). De este problema surge una de las preguntas cardinales para la teoría social de la literatura, “¿cómo determina el ser la conciencia, es decir, qué estructura tiene la ‘intermediación’?” (Girardot, 1976, p. 341). ¿Cómo puede hablarse de que la época isabelina sobrevive en el teatro de Shakespeare, o que la burguesía francesa aparece fielmente retratada en la novela de Balzac, o que Dostoievski describió el alma rusa? Comentarios de este tipo, por superficiales que parezcan, remiten al problema de la intermediación. “La

sociología de la literatura tiene que resolver este problema previo de la ‘intermediación’, y esto significa que ella tiene que precisar y describir los caminos que sigue la sociedad hasta llegar a cristalizar en literatura” (Girardot, 1976, p. 342). De este proceso se derivan dos “nuevos” interrogantes, la pregunta ¿qué es literatura? y la pregunta por uno de los mecanismos cruciales de la literatura, el escritor. No se trata de hallar una definición esencialista o de realizar un análisis del proceso de creación, sino de entender estos dos cuestionamientos como elementos de la superestructura y, por ende, como constitutivos de una institución social. “Una sociología de la institución literatura, que tenga en cuenta las relaciones en que ella está con otras instituciones, podría ser un primer paso hacia la solución concreta del problema planteado por Marx” (Girardot, 1976, p. 343), este es el problema de la determinación base-superestructura. Aquí entra en juego, continúa Girardot, la labor de la sociología empírica, la cual debe encargarse del análisis estadístico y realizar cuadros comparativos de variables como número de ediciones y reediciones, mercado editorial, reseñas críticas y estudio de tendencia del público lector con relación a las publicaciones más comercializadas en determinado periodo. Esto serviría de insumo para una mejor comprensión de las condiciones materiales, aquellas del “ser” que determina a la “conciencia”, es decir, para un abordaje de la literatura “en relación con la estructura de la sociedad, en especial primeramente con la estructura del público lector, (y) con el peso que tiene la crítica -o no- en la institución social y literaria” (Girardot, 1976, p. 346).

3.1.2. Sociología de la literatura y teoría social de la literatura

Llegados a este punto es importante establecer una diferenciación. ¿Es lo mismo hablar de sociología de la literatura y de una “teoría social” de la literatura? y ¿cómo se relaciona esto con la crítica literaria, que es, en últimas, donde reside el interés principal de esta monografía? De esta diferenciación se aclara el camino que conduce hacia el ejercicio de la crítica literaria. La oposición

resulta meramente terminológica. La sociología de la literatura vendría a ser una rama de la disciplina sociológica y en tal condición compartiría sus metodologías y sus enfoques. La teoría social de la literatura, que se serviría de la anterior como una herramienta, vendría a ser, palabras más palabras menos, una modalidad de crítica literaria. Comenta Girardot:

La sociología empírica de la literatura en sus dos formas: como una ciencia autónoma, tal como lo postulan sus representantes, y como medio auxiliar, renuncia a ocuparse del contenido y de las formas literarias. Si se acepta la división entre sociología y teoría social de la literatura, entonces corresponde a la teoría social de la literatura ocuparse en la complejidad de problemas que implican el análisis del contenido y de las formas. Lo cual significa que la sociología de la literatura se ocupa de la literatura en cuanto ella es una institución, y la teoría social lo hace en cuanto la literatura es una configuración objetiva producida por esta institución, pero con pretensión de autonomía, es decir, se ocupa de la literatura también en cuanto es lo que hoy, con palabras de moda, se llamaría texto. Más aún, la teoría social de la literatura tiene que partir del texto mismo, y es su deber científico el analizarlo primeramente con el mismo rigor con que lo hace quien no se interesa por la literatura como un elemento de la superestructura. (Girardot, 1976, p. 350)³¹

Recogiendo todo lo que se ha expuesto hasta aquí, es posible organizar estas formulaciones como un primer conjunto de problemas que debe considerar inicialmente la propuesta de una teoría social de la literatura. Este conjunto contiene en primer lugar la cuestión del origen (precursores) y del fundamento teórico (base-superestructura). En segundo lugar, el problema de la

³¹ Todo el ensayo rezuma una crítica al estructuralismo, que se encontraba en pleno apogeo para la época en que Girardot escribe este ensayo. En un apartado señala que la teoría social no debe olvidar el

sencillo mandamiento de la comprensión del texto, tiene que trascender el propio formalismo si quiere responder efectivamente a las preguntas que plantea la configuración textual, a menos que quiera correr el riesgo, consciente o inconscientemente, de pecar de abstracción (como Todorov con su concepto de "literalidad") o de parcialidad y con ello de invalidación de su pretensión de validez general (como la estilística de Spitzer, capaz de analizar sonetos, pero no obras ni géneros). (Girardot, 1976, p. 350)

“intermediación” y las preguntas por el escritor y la literatura (institución). Finalmente, el asunto de su diferenciación terminológica y disciplinaria.

3.1.3. *Forma, método e ideología*

Un segundo conjunto de problemas a los que debe enfrentarse la teoría social de la literatura contiene, en primer lugar, el problema de las “formas”, referidas especialmente a las “normas y valoraciones” que operan en la sociedad y que determinan, de cierta manera, las concepciones estéticas y los modos de expresión, y, en consecuencia, influyen significativamente en los productos del arte. Aquellas normas y valoraciones son componentes de la superestructura, son el resultado de las relaciones y fuerzas de producción que conforman la base de la sociedad:

Estos valores y normas no nacen siempre directamente de intereses económicos; a veces, y con mucha frecuencia, son derivaciones muy complejas de esos intereses. Ideas de apariencia puramente estética, por ejemplo, que se refieren casi siempre a gustos impositivos, se convierten en normas: lo bello *debe ser* de tal y tal modo, es decir, debe estar en armonía con lo bueno y lo verdadero (tal es el principio de la estética clásica), y lo bello y lo verdadero han de ser sublimes, esto es, no han de dar cabida a los aspectos “feos” de la vida. (Girardot, 1976, p. 348)

De esta manera las “formas” que en sus hábitos y costumbres adquiere determinado grupo social de peso, caracterizan la institución literaria (literatura) de su época. Girardot equipara esta idea con “las tesis de Goffmann sobre *The presentation of Self in Everyday Life* (1959), la máscara que se pone una determina sociedad en un determinado momento de su evolución económica y, consiguientemente, social” (Girardot, 1976, p. 348). La máscara es el conjunto de normas y valoraciones imperantes, “y el escultor de esa máscara ha sido siempre el escritor, el artista” (Girardot, 1976, p. 349). La perfección y auge del soneto, pone por ejemplo Girardot, correspondían a las aspiraciones de una clase social (la sociedad cortesana y la temprana burguesía)

que veía en los refinamientos de sus modos de comer, vestir y expresarse medios de afirmación de su escalamiento económico y social:

...entonces cabría decir que ciertos modales cortesanos exigieron en la literatura o lo que entonces se entendía por tal, el “itálico modo”, el soneto, del mismo modo que ciertos hábitos democráticos o lo que entonces se entendía por democrático exigieron y produjeron en parte una cultura oratoria, cuyo exponente sería Walt Whitmann. (Girardot, 1976, p. 349)

El análisis de esas formas lleva al segundo problema, el del método o métodos con el cual la teoría social de la literatura debe enfrentarse a las obras literarias. En este punto Girardot se despacha contra las corrientes estructuralistas y dice, como ya se anotó más arriba, que sus metodologías solamente conducen a abstracción, parcialidad y ciertamente a incomprensión cuando reducen un texto literario a su mera configuración formal, además que “no será difícil comprobar que los hijos de Saussure han creado un enorme aparato conceptual para describir con otros nombres lo que la retórica antigua, en sus variaciones, ya había encontrado” (Girardot, 1976, p. 351). Más que describir o seleccionar una metodología, Girardot pone de manifiesto el inexorable carácter histórico que presenta cada método por muy abstracto o “científico” (es decir, que aspira a una validez general) que quiera insinuarse. “Todo método formal está referido, quizá de manera más obligante que la literatura misma, a una determinada concepción de lo que debe ser literatura, esto es, a un determinado sistema de normas y valores establecidos por una determinada sociedad” (Girardot, 1976, p. 350-351). Como ejemplo de ello puede recurrirse a los manuales de retórica de cada periodo significativo de la cultura, los cuales expresan las concepciones de literatura que les son propias y a su vez establecen continuidades teóricas que no hacen más que reformularse en cada época; la retórica antigua y la retórica moderna “parten del mismo supuesto teórico, esto es, que el lenguaje literario es artificial frente al lenguaje normal” (Girardot, 1976, p.

351). Reconociendo estos presupuestos en cada metodología formal que se proponga como herramienta de análisis literario, la teoría social de la literatura debe solamente

examinar si los métodos son coherentes y fundados. El criterio para ello debe -y no puede ser otro- que el esquema marxiano de base y superestructura... la teoría social de la literatura debe adecuar el método formalista a su planteamiento, o saber interpretar o encontrar el sentido social de los procedimientos estilísticos en un texto. Es decir, saber reducir las simples formas a su significado social. Ello sólo es posible si se logra que el método no quede reducido solamente a un trozo, sino que esté en capacidad de abarcar obras enteras, y en la medida necesaria obras completas, y, además, determinados periodos... *la utilización del método formal en el marco del esquema base-superestructura exige que el método pierda su asepsia cientificista y entre a formar parte de una hermenéutica*³². (Girardot, 1976, p. 352).

Por último, aparece el problema de la ideología. Si la literatura es un elemento de la superestructura de la sociedad, es decir, de sus instituciones sociales, la base de aquella sociedad es expresada a través de ella, su función no declarada es expresar “la base material de la vida”. Función no declarada en el sentido en que la literatura no se propone como principal motivación expresar esa base, sino que aquella se da como resultado natural de la intermediación. Pero el “hecho de que ella es una trasposición artística y artificial de experiencias prosaicas, implica el establecimiento automático de una distancia -la de toda objetivación- frente a las instituciones que la posibilitan” (Girardot, 1976, p. 353). En este distanciamiento y en esta dimensión artística brota el germen de la ideología, que Girardot no define directamente sino a través de ejemplos. Se da el caso, reconocido unánimemente, de que existe una “gran literatura” y otra “no gran literatura”. La diferencia entre ambas reside en su lograda o fracasada dimensión artística. La primera “contiene

³² La cursiva es añadida

por su exigencia un elemento de utopía, de superación del presente prosaico”, la segunda, por el contrario “un efectivo carácter conservador y afirmativo de lo establecido” (Girardot, 1976, p. 354). Ejemplo de la primera es la obra de Mallarmé, la cual se presenta “en primer plano como afirmación y embellecimiento de una clase social, (pero) es en el trasfondo una tácita negación de la clase que ha prestado sus motivos para esa creación” (Girardot, 1976, p. 353-354). Ejemplo de la segunda pueden ser las novelas del denominado “realismo socialista” que con su pretendida fiel descripción de la realidad de la clase obrera terminaba asentándose en una visión cursi y retardataria del mundo, que aparecía dibujado en sus narraciones con irrenunciable maniqueísmo.

Una teoría social de la literatura debe definir de nuevo el concepto de ideología: en éste se presentan de manera clara las relaciones entre literatura y sociedad, es decir, en él se hacen perceptibles esas relaciones. La ideología es siempre falsa conciencia: falsa cuando artísticamente afirma en apariencia el mal estado presente, y falsa cuando cree ponerlo en tela de juicio. Pero quien sin prevenciones se atreve a traducir “falsa conciencia” por “mentira poética”, falsa conciencia por literatura, podrá concluir que la literatura (mentira poética) es por naturaleza “falsa conciencia”, es decir, arte y artificio, y a la vez ideología. (Girardot, 1976, p. 355).

En últimas Girardot define la teoría social de la literatura como “la correspondencia de las tesis de Marx: el análisis de cómo el ser determina la conciencia y de la relación dialéctica que implica la palabra ‘determinar’” (Girardot, 1976, p. 348) y finaliza con un dictamen pesimista: “Por muchos aspectos, la teoría social de la literatura es, hoy por hoy, un desiderátum” (Girardot, 1976, p. 356).

3.1.4. Fin del arte y pérdida del aura

Es importante realizar, antes de cerrar este apartado, una mención a un breve ensayo publicado el mismo año. Inicialmente se dijo que la propuesta de una teoría social de la literatura

la recogía Girardot de sus lecturas de Walter Benjamin, pero se evidenció que eran más bien pocas las alusiones a ese autor en el ensayo que tituló como tal e igualmente marginales las alusiones a Hegel, de quien se hace uso para precisar el sentido de los términos empleados por Marx, este último convertido en el eje principal del ensayo. Aquella injusticia se resuelve si se lee como apéndice el texto de tres páginas “Fin del arte y pérdida del aura (Hegel y W. Benjamin)” (1974). O no tanto como apéndice sino como punto de partida. Allí Girardot reconoce la labor pionera de Benjamin en sus estudios sobre Baudelaire y en el texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Su tarea consistió en descolocar del ámbito de las influencias unilaterales la discusión sobre la relación entre literatura y sociedad y pensar no tanto en cómo la sociedad se encuentra en la literatura sino en “cómo se encuentra la literatura en la sociedad... cómo se encuentra ella ‘dentro de las relaciones de producción’ de una determinada época” (Girardot, 1976, p. 325). Fue precisamente Benjamin quien retomó el esbozo marxista de base y superestructura en la sociocrítica literaria, limpiándolo de la variante leninista de la “teoría del reflejo”. La necesidad de reflexionar sobre las interacciones entre base y superestructura en los estudios literarios nace de lo que el autor alemán llamó la “pérdida del aura” de la obra de arte, la cual sometida a los nuevos procesos de reproducción y distribución industrial es despojada de aquella misteriosa particularidad que le confería un carácter de culto y devoción. Esto mismo lo enunció Hegel años atrás cuando se refirió al “fin del arte” como consecuencia de la era moderna, que sepultó bajo sus nuevos paradigmas e instituciones “el estado heroico del mundo”. Esta era la época de la “epopeya burguesa” representada en la novela como manifestación de la hegemonía de lo prosaico, es decir, de la prosa. El punto de partida de una teoría social de la literatura está, pues, en que tanto para Benjamin como para Hegel

la reflexión sobre las relaciones entre literatura y sociedad, sobre la manera en que la literatura se encuentra dentro y en la sociedad, ha destruido positivamente la imagen del escritor o del artista como creador aislado, como reflorecimiento del poeta platónico poseído, del arcaico “poeta del corazón” del visionario... Hegel habla de las “instituciones sociales”, que en cuanto prosaicas determinan la literatura, imprimiéndole su carácter; Benjamin habla de la literatura como una institución dentro de las instituciones sociales. Por este camino institucional, si así cabe decir, resulta posible conocer los mecanismos a través de los cuales la sociedad se traduce en literatura, es decir, los mecanismos de la mediación concreta. (Girardot, 1976, p. 328-329)

3.2. “Problemas y método de la crítica literaria” (1966)

Cabe hacer un apunte cronológico. Para el año de aparición de este ensayo Gutiérrez Girardot ya tenía a su nombre, aparte de multitud de artículos publicados en revistas, dos libros de crítica literaria: “La imagen de América en Alfonso Reyes” (1955) y “Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación” (1959). Sobre el segundo en especial el profesor Juan Guillermo Gómez (2011) hace un rastreo de su proceso de elaboración plasmado en la correspondencia que entre 1956 y 1965 Girardot mantuvo con Nils Hedberg, director del Instituto Latinoamericano de Gotemburgo (Suecia) del que fue becario en 1955 el joven crítico colombiano. El profesor Gómez menciona:

Si Borges ocupa un espacio preponderante en esta correspondencia, el lugar de Pedro Henríquez Ureña se hace cada vez más relevante en las preocupaciones críticas del diplomático-crítico colombiano. Con la ocupación de Henríquez Ureña se cierran “los años de aprendizaje” y así completa su trilogía Reyes-Borges-Henríquez Ureña. (Gómez, 2011, p. 58)

Es decir que Girardot ya hacia sus 38 años había consolidado una madurez intelectual y, como se aprecia en la lectura de este texto “Problemas y método de la crítica literaria”, una amplia erudición. Aquí, de forma similar al ensayo sobre teoría social, se enuncian más bien los problemas

teóricos y metodológicos del ejercicio de la crítica literaria en lugar de establecer definiciones o procedimientos. Aunque podría parecer lo contrario por su construcción esquemática y por la postulación de seis pasos de análisis que se exponen respecto a la “determinación del método por el objeto” en la labor crítica. Girardot parte de la consideración de dos géneros de crítica literaria de entre los cuales emerge, como resultado de su aparente contradicción, el interrogante que sienta el hilo conductor del ensayo. La crítica especulativa, como su nombre lo indica, hacía de la subjetividad la columna principal de sus juicios valorativos y de sus mecanismos de discriminación artística. Todo se hallaba en el gusto y en la cultura del crítico, en sus impresiones de lectura y en su intuición. El otro género de crítica literaria nació como reacción a esta, la cual, armada de “instrumentario rigurosamente filológico”, se denominó *estilística*. Su pretensión de objetividad científica redujo la obra a mera construcción formal, pero la primera motivación en el acercamiento crítico a la obra de arte en esta vertiente estilística no dejaba de estar influida por un componente subjetivo. Girardot menciona dos obras representativas de ambas corrientes, “el *Goethe* de Friedrich Gundolf y los *Stilstudien* de Leo Spitzer” pero señala que las diferencias entre ellas residen no tanto en sus propias metodologías críticas sino en

la educación y penetración del gusto y en la cultura del crítico. En los dos casos, el método es una eficaz “ciencia auxiliar” del gusto o, dicho de otro modo, la ciencia es aquí un instrumento para probar y confirmar la certeza de una intuición que, por su naturaleza apodíctica y última, bien puede ser un prejuicio o el producto de una impresión subjetiva. (Girardot, 1976, p. 302)

Girardot termina de demostrar el carácter subjetivo de la estilística aludiendo a un estudio del poema *Spleen* de Baudelaire hecho por Leo Spitzer, en el cual se vale de una definición de diccionario del término inglés “spleen” para determinar, al final del exhaustivo análisis formal, que el contenido del poema desarrolla o versa sobre la definición consultada, desconociendo que “no

es el vocablo o título el que da su contenido al poema... sino, justamente en la poesía moderna, es el poema mismo el que da nuevo o más rico sentido al vocablo o a los vocablos de un título” (Girardot, 1976, p. 303)³³. De esta manera Girardot pone en evidencia que la crítica estilística “no solamente no es menos especulativa que aquella contra la cual reaccionó, sino que por sus puntos de partida *a priori* suspende ella misma su pretensión de objetividad científica” (Girardot, 1976, p. 303). De la falsa contradicción entre estos dos géneros se formula el siguiente interrogante: “¿Cuál es, entonces, la crítica capaz de una interpretación que no parta de un *a priori* subjetivo y que no deje ese margen inefable y misterioso en el cual la desmesurada especulación sofoca aún la inefabilidad y el misterio auténticos de la creación literaria?” (Girardot, 1976, p. 304). La respuesta a esta pregunta pasa necesariamente por la reelaboración de una metodología crítica que supere el espurio antagonismo entre lo especulativo y lo científico. La obra de Ernest Robert Curtius permitió sobreponerse a esta disputa y proponer formulaciones novedosas en la disciplina. Girardot, sin estar muy de acuerdo con él, a quien acusa de vaguedad conceptual y culpabiliza de degradar “el concepto dialéctico-romántico de mediación (*Vermittlung*) al de intermediario y transmisor de conexiones literarias” (Girardot, 1976, p. 307) tan importante para la teoría social de la literatura, reconoce en su obra dos aportes fundamentales, aparte del manifiesto de reivindicar y ejercer la crítica como forma literaria, no extraliteraria como positivamente se consideraba. El primero es el haber recuperado la terminología de la retórica antigua en el moderno análisis literario. Si bien la aparición de un género nuevo como la novela reclamaba un igualmente nuevo instrumental terminológico, desde la perspectiva “de los elementos para una configuración de las estructuras de la novela, la terminología de la retórica antigua, que pasó a las literaturas nacionales, puede servir

³³ “Es vano por ejemplo interpretar largamente el soneto de Quevedo *Amor eterno más allá de la muerte* para llegar a la conclusión de que su contenido expresa el amor eterno más allá de la muerte y que los medios de expresión son las imágenes y los procedimientos de la métrica, porque eso no es otra cosa que ejercer el arte de la tautología” (Girardot, 1976, p. 303)

de primera base en la creación de ese nuevo instrumental” (Girardot, 1976, p. 307). El segundo fue poner en evidencia el necesario carácter histórico de la literatura “al intentar un trazo histórico de la ‘europeización’ de la literatura en su tránsito de la Edad Media a las literaturas nacionales... es decir, exigió una historia como horizonte de una crítica que no sea simplemente análisis formal y atemporal” (Girardot, 1976, p. 307). Estos aportes de Curtius condujeron al examen de las diferentes variantes de crítica literaria que debidamente diferenciadas y clasificadas³⁴ partían de un mismo supuesto metodológico,

el que reduce la obra literaria a un aspecto fundamental según la convicción del sujeto crítico: el de la palabra, el psicológico, el simbólico, el historiográfico, el biográfico, etc., etc. Obras como la de Curtius y más tarde como la del suizo Emil Stainger... han puesto de presente, pese a la radical diferencia de sus tendencias, que la crítica ha de atenerse a la obra y a sus variados componentes, cuya unicidad, juego y recíproco condicionamiento y la armonía o desarmonía de las funciones que cada componente tiene en la totalidad, no solo constituye la unidad de la obra y el presupuesto de su conocimiento adecuado, sino lo que Stainger llama “estilo”, esto es, la singularidad del objeto y la individualidad del autor... fundamento para que cada obra literaria sea, a la vez, singular y genérica, esto, obra de *un* autor y obra de *la* literatura. (Girardot, 1976, p. 309 - 310)

3.2.1. Seis pasos analíticos

Como fruto de este examen y de los aportes de Curtius, Girardot formula los mencionados seis pasos de análisis respecto a la “determinación del método por el objeto” en la labor crítica, es decir, configuración de una crítica literaria que parta de la obra misma y no de un metadiscurso

³⁴ “Los diversos intentos de clasificar la crítica literaria como el de George Watson (la más sensata y panorámica clasificación: crítica normativa, crítica descriptiva y crítica teórica), de Stanley E. Hyman, los cinco tipos de Wilbur Scott o el más antiguo ensayo de Thibaudet...” (Girardot, 1976, p. 309)

estandarizado. Estos son: 1) La descripción de la obra, 2) La interpretación de la estructura, 3) La formulación de las concepciones, 4) La exposición de las entidades, 5) El trazo de los horizontes (social, histórico), 6) La valoración y la síntesis. Resumidos: el primer paso consistiría simplemente en una descripción de los elementos gramaticales y de las figuras retóricas recurrentes en la obra. El denominado análisis retórico comprendería “desde las figuras elementales hasta una tipología de la metáfora, desde el ritmo de la frase hasta la sintaxis” (Girardot, 1976, p. 311) y arrojaría como resultado la estructura formal de la obra. El segundo paso consiste en una interpretación de los elementos constitutivos de la estructura, qué función cumplen y cómo se relacionan entre sí, para ubicar la obra dentro de un determinado género o, dado el caso, especificar su resistencia o carácter disruptivo frente a los géneros establecidos.

La repetición, la anáfora y la negación en recíproca relación con la antítesis y la distribución o especificación o el anacoluto y el zeugma indican, según la constancia predominante de las figuras retóricas, una manera peculiar de expresión: el pathos, el diálogo, la ambigüedad, el énfasis de los enunciados y el de la intención, en una palabra, de la actitud en la comunicación. (Girardot, 1976, p. 307)

El tercer paso entraña ya cierto grado de complejidad interpretativa. Si los dos primeros configuran lo que formalmente podría denominarse como “estilo” de la obra, en lo que se refiere al uso de los recursos literarios que se ponen en juego y que cobran sentido en la dinámica de interrelaciones propia de toda estructura, aquel no se reduce al mero aspecto formal sino que también se lo puede considerar “como la cristalización o concretización de una actitud frente a la realidad. Stainger dice, por eso, que su Poética es una contribución a la antropología” (Girardot, 1976, p. 313). Esta antropología se presenta en el sentido heideggeriano del “hombre en su ser-en-el-mundo” (Girardot, 1976, p. 311). De manera tal que el análisis del estilo, es decir, el análisis de

la interrelación entre formas literarias y contenidos semánticos, no puede limitarse a los aspectos formales sino que debe enunciar las concepciones subyacentes en términos de ironía, humor, ambigüedad, heroísmo, etc. La obra teatral de Georg Büchner, alemán del siglo XIX, al inscribirse en el campo irónico-épico, expresa una actitud frente a la realidad basada en la ambigüedad, en “una duda constitutiva, si se quiere, sobre la presencia y ausencia de un principio inmaterial del mundo, sobre la justificación o injustificación del materialismo, sobre la fatalidad y la libertad que entrecruzan los destinos del ser humano” (Girardot, 1976, p. 314). Estas concepciones plasmadas en la literatura no entrañan necesariamente una “visión del mundo” del autor y deben considerarse históricamente, porque no son equiparables, por ejemplo, la sátira y el humor modernos con sus homónimos de la Antigüedad, “Juvenal y Séneca como satíricos operan con presupuestos religiosos y filosóficos diferentes de los que motivan la sátira en la modernidad: el racionalismo, que a su vez es diferente de los presupuestos de la sátira de Quevedo, aun de modo formal” (Girardot, 1976, p. 316).

El cuarto paso, la exposición de las entidades, se refiere a los medios por los cuales se plasman dichas concepciones, bien sean “imágenes, personajes, escenas, etc.” (Girardot, 1976, p. 317). En literatura, a diferencia de la filosofía, estas entidades tienen una doble dimensión. Por un lado, no son simplemente imágenes, personajes y escenas, sino que estas mismas están cargadas de simbología, se refieren, como símbolos, “a algo más”. Por el otro, son la representación de una “entidad autónoma”, es decir, de una existencia personal o social o de la posibilidad real de dicha existencia. “La exposición de las entidades y sus destinos ha de averiguar en qué sentido el mundo simbólico de una obra es un ejemplo de situaciones y destinos; ella, en fin, recoge y sintetiza los resultados (de los pasos) anteriores y constituye la explicación de la obra” (Girardot, 1976, p. 317). El quinto paso es una primera formulación de lo que años después Girardot profundiza en el ensayo

de 1974 “Teoría social de la literatura” al que ya se hizo alusión suficientemente en páginas anteriores y no es más que la consideración del carácter histórico y sociológico que tiene toda obra literaria, bien sea por su contenido o por su género. “El desarrollo de la novela, y de modo semejante el de la crítica literaria, no puede concebirse sin contemplar ciertos supuestos histórico-culturales y sociales” (Girardot, 1976, p. 318), como el supuesto de la sociedad burguesa para la novela y el de la modernidad capitalista para la crítica literaria (público lector, mercado editorial, profesionalización del escritor, etc.). El último paso de análisis propuesto por Girardot, la valoración y la síntesis, comprende el estudio de la literatura como un proceso inscrito en una historia literaria y cultural y a su vez en el descubrimiento de “la manifestación literaria de lo histórico” (Girardot, 1976, p. 321). El crítico no debe caer en la trampa positivista de renunciar a la subjetividad en lo que por naturaleza misma es un producto de ella, es decir, en su valoración de la literatura, pero esta valoración tampoco debe caer en el abismo especulativo, en el campo de la obligatoria validez de opiniones por cuanto se limitan a ser mera doxa que no indaga en la “impenetrabilidad de la obra”.

El margen necesario de subjetividad en todo juicio produce evidentemente la variada valoración y actualización de las obras literarias. En esta subjetividad necesaria, limitada armónicamente por las exigencias objetivas de la obra misma, radica en primer término la posibilidad de dar a la crítica la forma de obra literaria y, en segundo lugar, constituye el correlato de la parte impenetrable de toda obra literaria. Este margen de impenetrabilidad en la obra y de subjetividad en la crítica es la fuente de la permanencia de la obra en los tiempos. La impenetrabilidad no significa ahistoricidad, sino indica la riqueza de una obra que para cada época descubre el aspecto que la afecta. La impenetrabilidad de una obra consiste en su potencia de ser reactualizada históricamente sin perder por ello su peculiaridad, sin dejar de ser la misma una e inefable. (Girardot, 1976, p. 322)

3.3. Silva y Valencia en la crítica literaria de Rafael Gutiérrez Girardot

No podría decirse que lo expuesto hasta aquí constituya una síntesis completa de los presupuestos teóricos y metodológicos de la crítica literaria concebida por el autor, pero sí puede afirmarse que ilustra, a través de la lectura de dos importantes ensayos publicados ya en su periodo de madurez intelectual, las ideas y las posturas fundamentales que Girardot expresó y llevó a la práctica en el ejercicio de la disciplina crítica. No es una síntesis completa por los motivos presentados al principio, que tienen que ver tanto con la desorganización de su legado como también por la amplitud del mismo, imposible de abordar cabalmente en las pretensiones de este trabajo monográfico. Ahora bien, una demostración de su labor de crítico literario puede realizarse, como se ha estipulado, con la mirada en su obra a los poetas Guillermo Valencia y José Asunción Silva. El corpus para esta demostración está compuesto por cuatro textos, a saber, el artículo “Guillermo Valencia: el Goethe de Popayán” (1953), el primer apartado subtítulo “Cultura de viñeta” del extenso ensayo “La literatura colombiana en el siglo XX” (1980), el prólogo a la edición de 1993 de la novela “De sobremesa” de José Asunción Silva y el ensayo “¿Fue José Asunción Silva un dandy?” (1998). A excepción del prólogo, que se consulta en la antología de la revista “Aquelarre” (2005), todo el corpus es tomado de la última edición de los dos tomos de “Ensayos de literatura colombiana” (Girardot, 2018). De los cuatro textos el último es el más extenso, conformado en gran parte por material inédito que reposaba en la hemeroteca de la Universidad Nacional, a la que se donó todo el archivo de Rafael Gutiérrez Girardot después de su fallecimiento. De las tres partes que componen el ensayo, solo la primera fue publicada por el autor en 1998. Resulta adecuado entonces empezar por aquí no sin antes aclarar lo siguiente. El tema al que remiten estos dos poetas es, como ya se ha mencionado anteriormente, el del Modernismo en Hispanoamérica. Girardot se ocupó del tema en uno de sus libros capitales que primero apareció

en 1983 con el escueto título *Modernismo* y cuatro años más tarde se publicó de nuevo en una edición corregida y ampliada con el título *Modernismo: supuestos históricos y culturales* (1987). Es visible que, si bien sería necesario y pertinente, el tratamiento de esta obra excedería los límites del presente trabajo monográfico, razón por la cual se ha dejado por fuera. En últimas, la figura de José Asunción Silva atrajo más la atención crítica de Gutiérrez Girardot que la figura de Guillermo Valencia, a quien no dejó de ver como representante de la casta señorial que desde los latifundios de la Atenas Suramericana mantuvo y en parte sigue manteniendo al país bajo condiciones premodernas.

3.3.1. Silva, el rastacuero bogotano

Sería lógico indagar si en los textos se llevan a cabo los seis pasos analíticos propuestos por el autor, observar de qué manera los aplica y describir así su talante de crítico literario, pero el resultado final de este procedimiento probablemente sería insatisfactorio y su motivación pecaría de aquello que el mismo Girardot critica en sus ensayos, esto es, de positivismo analítico limitado a la comprobación estéril de supuestos metodológicos. Desconocería también lo que concluye al final de sus seis pasos: “Sería ilusorio suponer que la crítica literaria práctica podrá contemplar totalmente todos los aspectos señalados. Como todo modelo, este es también un desiderátum” (Girardot, 1976, p. 322). No obstante, hay dos aspectos que se consideran insoslayables en toda reflexión crítica sobre la literatura, los cuales “pueden resumirse en la fórmula: estructura formal y sentido histórico” (Girardot, 1976, p. 323). En esta fórmula reposa el eje principal del primer ensayo sobre Asunción Silva y, con acento especial en el sentido histórico, el de los otros tres textos. De hecho, el prólogo a *De sobremesa* puede subsumirse en el ensayo, más amplio, sobre su autor. En este, Girardot pregunta directamente si el poeta fue un “dandy”, y sobre el análisis del personaje de la novela se va desarrollando una argumentación acerca de las condiciones de

surgimiento de esta figura sociocultural y de las repercusiones que tuvo en la literatura, es decir, investiga primero el “tejido histórico social y cultural del fenómeno dandy y su recepción y transformación en la sociedad colombiana de la segunda mitad del siglo XIX” (Girardot, 2018, vol. II, p. 21) a la cual perteneció Silva y evidencia luego cómo ese fenómeno se condensa en el “genial poeta José Fernández Andrade”, el protagonista de *De sobremesa*. Es necesario advertir que el centro de atención se ubica intencionalmente en la única novela de Silva y no en su poesía, esta última responsable de colocar su nombre entre los más importantes de la literatura hispanoamericana. Girardot fija su centro de atención allí no porque lo mueva un afán de justicia literaria sino porque en el estudio de José Asunción Silva, denuncia, se han pasado por alto las “complejidades históricas, sociológicas e intelectuales de la obra literaria, para encubrir la ignorancia de la tradición y sustituirla por un ergotismo barato, con intención intimidante, de simples funcionarios en busca de la justificación de su cargo” (Girardot, 2018, vol. II, p. 21). El tono de la primera parte del ensayo es bastante furibundo, dejando claro que los únicos funcionarios a los que se refiere solo pueden ser los profesores universitarios, a cuyos

alumnos víctimas de la sabiduría de los saráhticos-jiménicos sabios parasitarios de Locombia hay que informar que la Revolución francesa no es sólo motivo de cantar la Marsellesa sino que tuvo consecuencias imprevistas aún hoy para esos clientes de la inflación: la unidad del mundo. (Girardot, 2018, vol. II, p. 21)

Esa unidad del mundo, fruto de las dos revoluciones que completaron el signo de la modernidad en la historia, la inglesa y la francesa, exportó al resto de países no europeos tanto las nuevas formas políticas y económicas de una realidad gobernada por la burguesía y la industria, así como los fenómenos culturales que emergían a la sazón de los cambios de paradigmas. En este sentido, el dandy es producto de “una época de transición entre la monarquía tambaleante y la

democracia que no se ha establecido y deriva su fuerza de sus dones de inteligencia y creatividad que no se pueden adquirir con dinero” (Girardot, 2018, vol. II, p. 21). Es una figura, pues, antiburguesa, que reacciona frente a la hegemonía del dinero que caracterizó esencialmente a la nueva clase social europea. Esta transición, empero, no puede corresponderse exactamente con las circunstancias colombianas de la segunda mitad del XIX, en las cuales se había superado el régimen colonial pero conservado sus valores virreinales en las élites gobernantes. Aquello que en el viejo continente significó la sustitución de una “aristocracia feudal por lo que se ha llamado gran burguesía”, en la sociedad colombiana decimonónica fue el trayecto desde la “cultura de la estera y de la jícara hasta la imitación o *aggiornamento* -bogotano-aristocrático- de la cultura del mueble del *empire* francés y de la hora del té británico” (Girardot, 2018, vol. II, p. 22). Esta simulación vanidosa de la clase gobernante criolla fue sancionada por la labor del General Francisco de Paula Santander, quien a través de las elasticidades legislativas intercambiaba “la República en caciquismo” y convertía a “un país naciente en un país pertinazmente decadente y a un proyecto de Estado en un botín de una sociedad seducida a ser circo de rapaces, que esconden sus garras tras la bandera de la libertad” (Girardot, 2018, vol. II, p. 23). Aquel fue el escenario, como ya se expuso en el primer capítulo, de la Atenas Suramericana, con toda su parafernalia falsamente humanística y liberal. “Esa sociedad pervertida fue la que enmarcó la vida y la obra de José Asunción Silva. ¿Cabía en ella el dandy?” (Girardot, 2018, vol. II, p. 23). En esta primera parte del ensayo Girardot enfoca el sentido histórico del dandy y termina con una interpretación sociológica sobre el suicidio del poeta. Por aquella sociedad pervertida naturalmente circuló el dandy José Asunción Silva, pero la comprensión de su figura no se enmarcó en los presupuestos históricos del dandismo que describió “Baudelaire en su ensayo *El pintor de la vida moderna* (1863)” (Girardot, 2018, vol. II, p. 21) en donde tuvo su primera formulación, sino que se dio bajo los términos pacatos de la ateniense aristocracia bogotana. La opinión más difundida sobre Silva veía que la mentalidad del

poeta estaba en total desequilibrio con su medio, el cual limitaba sus aspiraciones intelectuales. Y no solo lo limitaba, sino que también le imprimía una tristeza de exiliado a un auténtico hijo de Europa, aquella Europa madre y garante del abolengo criollo que diferenciaba a los atenienses suramericanos de las mayorías indígenas y afrodescendientes que debían gobernar por derecho de castas.

Emilio Cuervo Márquez [...] comprobó el esfuerzo de Silva de superar ese “desequilibrio” y la imposibilidad o dificultad de lograrlo, lo cual determino su tragedia final, el suicidio. Anterior a esa interpretación es una pregunta que se encuentra implícita en la frase: “su imaginación estaba en París”. Silva vivió un año en París y a su regreso a Bogotá se sintió exiliado. En su ensayo “Silva: medio familiar y social” (1945) Carlos García Prada, amigo de bombas de jabón, aseguro que “alejadas de Europa, trasplantadas, desarraigadas, las dos familias que representaba el matrimonio Silva-Gómez hicieron su hogar en Bogotá” [...] ¿Bastó ese año en París para que se acumulara y estallara en José Asunción el sentimiento de que sus ancestros estaban alejados de Europa, de que habían sido trasplantados y de que estaban desarraigados? ¿O se sintió abrumado por la experiencia de la gran ciudad, de la “capital del siglo XIX” de Walter Benjamin? (Girardot, 2018, vol. II, p. 23)

Una sociedad que había hecho de la imitación y de la vanidad sus signos distintivos, solamente podía entender las cosas bajo ese prisma. Lo que en Silva era la manifestación de un complejo fenómeno cultural que implicaba “las exigencias de una nueva mitología, de la preeminencia del arte como respuesta defensiva a una sociedad materialista y que se ponía en tela de juicio a sí misma, es decir, de la amplia transformación de los valores” (Girardot, 2018, vol. II, p. 24), para aquellos acartonados no era otra cosa que una afectación esnobista en su expresión afrancesada y en la pulcritud de su vestimenta. Al regresar a Bogotá, Silva tuvo “conciencia de que en su sociedad lo habían acuñado, es decir, que era -como él mismo lo dice- un rastacuero [...] el que aparenta lo que no es, el simulador vulgar” (Girardot, 2018, vol. II, p. 22-24). Aquella fue la

recepción del dandy en la sociedad bogotana y en general fue la recepción hispánica católica contrarreformista (Girardot, 2018). El dandy que en Baudelaire significó “la última irrupción del heroísmo en las épocas de decadencia”, terminó rebajado a mero individuo “solitario desafiante y rastacuero” (Girardot, 2018, vol. II, p. 24). Para Girardot esta disminución

abrió un resquicio más para el conocimiento de la estructura y de la mentalidad de la llamada aristocracia latinoamericana, en general, y de la colombiana o bogotana, en particular; para el conocimiento que, naturalmente excluye la mentira, el mito y la leyenda, de un pasado inmediato y una raíz pertinaz del presente. Pues el examen sociológico detallado y sin barreras ideológicas del conflicto de Silva, desvelará los caminos subterráneos y sutiles de un estrato social ambiguo, que impone su ambigüedad a todos los campos de la vida social como instrumento de una obsesión destructora del poder. El suicidio de Silva podría ser interpretado como alegoría de la capacidad y fuerza destructivas de ese estrato dirigente. (Girardot, 2018, vol. II, p. 24).

3.3.2. *París y “épater le bourgeois”*

Con todo, no podría afirmarse que Silva fue un dandy “heroico”, víctima de la aristocracia bogotana de la cual efectivamente fue integrante. El supuesto desequilibrio que mantuvo con su medio social no provenía de un genuino sentimiento político antiburgués, sino que se alimentaba de la propia ilusión de superioridad con la que ese medio se había autoproclamado. “Silva buscaba respuestas, informaciones, ‘estar al día’ para *épater* y, con ello, corroborar su doble superioridad: la de su clase aristocrática y la de su genialidad debida a su aristocracia, pero no planteaba preguntas” (Girardot, 2018, vol. II, p. 28). Era un gesto de “impresionar al burgués” lo que en parte impulsaba sus ansias de conocimientos y de experiencias, despertadas especialmente por su estadía en París a los dieciocho años. En el cruce de caminos entre *épater* (impresionar) con el lucimiento

de su superioridad intelectual y la contradictoria influencia de su clase provinciana-católica-aristocrática llegó a una convicción fundamental para su obra literaria:

Su excentricidad se nutrió indudablemente de la simulación de esta aristocracia, pero no menos de su vocación de poeta encaminada por una consecuencia determinante del romanticismo: la de la llamada autonomía del arte, que consiste en la conversión del arte en un absoluto religioso pero secular, en la sustitución del Dios ausente por el arte... No es en su amplia información en donde se encuentra el origen de su concepción del arte como un absoluto, sino en la confluencia de dos formas irreflexivas de descifrar y percibir el mundo: el catolicismo del hogar y el deslumbramiento del París complejo y secularizado... (Girardot, 2018, vol. II, p. 27-28)

El empeño del poeta en esta concepción del arte como absoluto fue la que le valió el apelativo de dandy. Girardot, antes de pasar a la novela *De sobremesa*, rastrea brevemente esta concepción en el poema “Ars” de *El libro de versos* (1886), en el que observa al final que la “terrenalidad” expresada “es católica, es decir, un valle de lágrimas, que para Silva es ‘existencia mísera’, pecado, del que redime no Dios sino la poesía” (Girardot, 2018, vol. II, p. 29). Por otro lado, es sabido que la poesía no lo redimió de la ruina económica a la que lo llevó su propia vocación artística, y aquello quiso verse como una demostración de su incompatibilidad ineludible con la vida burguesa, pero lo cierto es que las aficiones suntuarias que adquirió con la experiencia parisina determinaron en cierta medida el fatídico desenlace comercial. Se decía que llegó a tener “veintidós pares de zapatos... adquirió el gusto de los trajes cortados por sastres famosos, experimentó el encanto por los perfumes exóticos...” (Girardot, 2018, vol. II, p. 30), etc. Sin embargo, lo importante que debe señalarse de su año en el país galo es que

En sus lecturas y en su viaje a París, Silva encontró el estilo de vida para enmarcar con cierta coherencia ese complejo tejido de raíz católica bogotana, conciencia de estamento, es decir,

mantenimiento y justificación de una simulación, signo que exhibe esa conciencia (el viaje a París), y afirmación de su propia genialidad: es el estilo de vida que creó el dandy. (Girardot, 2018, p. 30)

3.3.3. “*De sobremesa*”, novela de artistas

Aquel estilo de vida que encontró Silva en Francia denotaba abiertamente la irrupción del fenómeno dandy en la sociedad burguesa parisina y, por lógica, comportaba toda la problemática referente a la ubicación del artista dentro de esa sociedad materialista y secular. Esta propició toda una corriente literaria que en las letras de lengua española Girardot denomina como una “variedad de la épica” y en general vendría a ser “la novela de artistas”, en cuyo repertorio estarían

Ardinghello o las islas felices (1787) de Wilhelm Heinse, pasando por el *Werther* (1774) y *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795-96) de Goethe, *Lucinde* (1799) de Friedrich Schlegel, *Heinrich von Ofterdingen* (1802) de Novalis hasta *Á rebours* (1884) de Joris Karl Huysmans, *El retrato de Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde y, ya en este siglo, *La muerte de Virgilio* (1945) de Herman Broch, por sólo citar las más conocidas. (Girardot, 2018, vol. II, p. 34)

En Hispanoamérica estarían las novelas “*Amistad funesta* (1885) de José Martí, *Ídolos rotos* (1901) del venezolano Manuel Díaz Rodríguez... [y] sobresale *De sobremesa*” (Girardot, 2018, vol. II, p. 37). Las condiciones sociales en que surgen estas obras no eran, como ya se dijo, equivalentes ni mucho menos propicias como ocurrió en Europa. La herencia hispánica legó a sus otrora colonias la conjunción del político, el clérigo y el escritor en el hombre de letras, el cual representó al tipo social del intelectual hasta inclusive bien entrado el siglo XX. El ejercicio de la pluma estaba supeditado a las aspiraciones de ascenso económico y social que sólo podía conseguirse a través de la filiación política partidaria y, por transitividad, de la profesión de fe católica que en estas latitudes no permitió el desarrollo de las vertientes protestantes como sí fue posible en el mundo anglosajón y germánico. Ya se ilustró este tema en el primer capítulo con los

aportes de Miguel Ángel Urrego (2002) referentes a la descripción del intelectual en Colombia. “La unidad de política, arte y religión era un artificio que, consecuentemente, se convirtió en un freno y en un empobrecimiento de la vida intelectual” (Girardot, 2018, vol. II, p. 36). No obstante, el dificultoso pero influyente contacto con las ideas de la Ilustración y de Revolución francesa que tuvieron las colonias hispánicas fue el germen del que brotó la Independencia y por ese mismo camino, si bien interrumpido y lleno de baches, el de la inclusión de las nuevas repúblicas en las dinámicas de la modernización capitalista, mientras la madre patria seguía debatiéndose entre los últimos estertores de su Imperio y la ya fuera de lugar Restauración de la Corona. Solamente bajo estas dinámicas modernas era posible la aparición de una literatura que se preocupara por indagar “el problema del artista en la sociedad burguesa, y por ello no es extraño que fuera en Hispanoamérica y no en España en donde surgieron las primeras novelas de artistas, suscitadas en parte por Baudelaire y, en Silva, por Huysmans” (Girardot, 2018, vol II, p. 37).

Como se mencionó, el ensayo “Fue José Asunción Silva un dandy” consta de tres partes, las dos últimas de publicación póstuma. La consideración sobre la novela de artistas abre la tercera parte del ensayo, la cual sobresale del resto por su extensión: no más las dos primeras partes suman doce páginas, mientras que la tercera veintidós páginas, en el segundo tomo de “Ensayos sobre literatura colombiana” (2018). También se dijo que el prólogo a *De sobremesa* podía subsumirse en este ensayo, y de hecho los editores anotan que la tercera parte, cuyo original se encontró en el Archivo de la Universidad Nacional, se publicó en forma abreviada como prólogo a la novela de Silva para la colección Biblioteca Familiar de la Presidencia, Bogotá, 1996. Pero el prólogo que aquí tomamos es el de 1993 para la publicación de la novela en Áncora Editores, el cual, por su extensión, no podría verse como versión abreviada de la tercera parte del ensayo, pero sí como una versión, por decirlo así, compacta, que omite parte del aparato erudito y de las diversas citas que

utiliza Girardot en el otro texto, pero no pierde los temas fundamentales de su argumentación. Como se logra apreciar hasta este punto, el acento ha recaído sobre el sentido histórico del fenómeno dandy y las condiciones sociales en que emerge. Ahora el análisis se traslada hacia el terreno literario con la reflexión inicial sobre la novela de artistas. Por motivos de síntesis, se pondrá el énfasis en el prólogo a *De sobremesa*.

Como tal, la novela no presenta mayores complejidades en cuanto a su estructura y a su argumento. “Su personaje central era un artista, un poeta, y lo que contaba era un viaje por Europa y las reflexiones y opiniones que le suscitaba su ansia de saber absoluto” (Girardot, 2005, p. 67). La novedad de *De sobremesa* para las letras colombianas radicaba en su alejamiento de los para entonces predominantes cuadros de costumbres y en la “forma de novelar que simulaba un diario” (Girardot, 2005, p. 67). Otra de las novedades, la principal, era la que inscribía la obra en la corriente que desde finales del siglo XVIII definió un “nuevo tipo de novela en Europa que se llamó ‘novela de artistas’” (Girardot, 2005, p. 67). Su preocupación principal, como ya se mencionó, aludía a la ubicación del artista dentro de la sociedad materialista y secular que instauró el dominio de la burguesía. Aquella ubicación hacía referencia no tanto a la función social del artista en esa nueva sociedad, el cual, relegado a la marginalidad como dandy y como bohemio, se plantó desde una posición abiertamente antagónica y despectiva frente a la hegemonía del capital burgués, sino que significaba el “problema de la justificación social y moral de su existencia como poeta, es decir, de lo que se designó como ‘existencia estética’” (Girardot, 2005, p. 67). El problema de la existencia estética fue la respuesta a una realidad que había perdido contacto con el arte, o lo había reducido a mero adorno y pasatiempo, y que a su vez también se había despojado de su anterior fundamento religioso. La sociedad entró de lleno en la dinámica del denominado “progreso”, y todas las formas culturales que antes sirvieron para encauzar el sentido de la

existencia se vieron anuladas o fueron absorbidas y resignificadas como mercancías generadas al ritmo del proceso de producción y comercialización industriales, es decir, terminaron empaquetadas como objetos de consumo, funcionales al “progreso”. Aquello produjo como resultado al dandy y al bohemio, quienes postularon “su existencia al servicio del arte, esto es, su existencia estética como un sacerdocio laico y al arte como lo absoluto y supremo.” (Girardot, 2005, p. 67). Esta existencia fue la que trató de seguir el poeta José Fernández, protagonista de *De sobremesa*. Silva, como su protagonista, no vivió netamente en una sociedad burguesa, sino en la pseudoaristocracia bogotana cuyo signo distintivo fue la ambigüedad, que consistía en el inconciliable arraigo de sus valores feudales coloniales traducidos en caciquismo y ramplonería con la imitación de los refinamientos de las grandes burguesías europeas, que desarrollaron plenamente lo que en la corte bogotana se rechazó con miedo dogmático: la modernidad y el capitalismo industrial. Esta ambigüedad la interpreta Girardot en una de las imágenes iniciales de la novela:

El saloncito o “interieur” de la rica familia provinciana no difiere por su estilo recargado del “interieur” que Silva describe al comienzo de la novela... Las “hojas de dos espadas cruzadas en panoplia sobre una rodela” y el abigarrado “interieur” son signos de que el personaje central de la novela, Fernández, estaba crucificado: tenía una honda raíz en ese mundo tradicional de simulada aristocracia y la otra en el camino hacia la modernidad burguesa. (Girardot, 2005, p. 69-70)

Como hijo de esa ambigüedad, la mirada que plasma José Fernández Andrade en su diario del viaje a París es necesariamente ambigua. El protagonista “contempló a Europa de manera igualmente anfibia. Goza los placeres, los vicios y la libertad que ofrece París, pero al mismo tiempo condena a la ciudad” (Girardot, 2005, p. 71). “La ciudad Luz”, vanguardia de la modernidad y madre de las ideas políticas que dieron pie a la Independencia en las colonias españolas, es lugar

para satisfacer la sed de conocimientos y de experiencias del poeta, pero a su vez es la nueva Babilonia, la ciudad del mal y la perdición. Allí estuvo “a punto de matar a una meretriz y muy poco después se conmueve profunda y piadosamente con la noticia de la muerte de su abuela” (Girardot, 2005, p. 71). El ansia de conocimientos y de aventuras lo lleva a toparse todo el tiempo con los contrarios que no hacen más que poner de relieve su constitución ambigua:

Fernández dice que le “fascina todo”: “todas las artes, todas las ciencias, la especulación, el lujo, los placeres, el misticismo...” (misticismo-vida material; la guerra-amor; arte-política, ciencia-especulación). La fascinación por una totalidad absoluta, llena necesariamente de contrarios, no puede satisfacerse, y su meta inalcanzable conduce a una permanente y devoradora insatisfacción, a una intensificación de la tensión ambigua en que se encuentra el artista anfibio. (Girardot, 2005, p. 70)

Este insatisfecho panteísmo de sus intereses lo lleva a plantearse una figura idealizada que concentre y dirija sus esfuerzos, “la aristocrática y angelical Helena” (Girardot, 2005, p. 72) de la que se enamora en Europa. Aquella era también la representación de un contrario. Su imagen no coincidía, explica Girardot, con el prototipo de la Helena de Homero, semidiosa del deseo carnal que desencadena guerras, sino que se presenta como “reminiscencia de la Virgen María” y al mismo tiempo como una Lolita, una niña adolescente “ingenua pero instintivamente seductora” (Girardot, 2005). La Helena de la novela “significaba la pureza seductora... era una conjunción simbólica de lo inalcanzable del afán de totalidad, en la cuerda mariana de la sociedad tradicional, la búsqueda de una inocencia que compense la tensión de la ambigüedad de la ‘existencia estética’” (Girardot, 2005, p. 72-73). Entre las aventuras carnales con diversas mujeres en su travesía por París y el amor idealizado por la quinceañera Helena conocida en Ginebra se encuentra una de las características fundamentales de la novela. El viaje que registra José Fernández en su diario no es

meramente un viaje anecdótico ni tampoco totalmente reflexivo o filosófico, es un viaje sentimental “en el sentido que dio a esta forma de viaje el novelista inglés Laurence Sterne en su famoso libro *Viaje sentimental por Francia e Italia* (1768)” (Girardot, 2005, p. 72). El empeño en llevar a cabo una “existencia estética” como reacción frente a los nuevos valores de la sociedad burguesa y la creación de una figura femenina idealizada cuyo amor no era más que el encubrimiento de la contradicción interna entre el origen tradicional-“aristocrático” y la vocación artística con aires modernos, hizo de esta novela una obra disruptiva y pionera para la literatura colombiana.

La literatura de lengua española, tan pobre en libros de viaje en comparación con la europea, no conocía ni el “viaje sentimental” ni la “novela de artistas” en forma de diario. Y tampoco conocía el diario reflexivo, sino el diario anecdótico. Silva combinó esas dos formas literarias, fomentadas por el cosmopolitismo y la secularidad del individuo en el ilustrado siglo XVIII, y creó la primera novela radicalmente innovadora y moderna de la literatura en lengua española. (Girardot, 2005, p. 72)

Otro de los elementos centrales que Girardot señala de la novela es el ambicioso plan de reforma económica y política con la que el protagonista piensa instaurar un nuevo orden en su ciudad natal. Como crítica velada a la realidad política de su momento, el artista propone la creación de un “partido nuevo, distante de todo fanatismo político o religioso”, que tenga solamente fe en la ciencia y ponga “su esfuerzo al servicio de la gran idea” (Girardot, 2005, p. 73). De presentarse resistencia a este proyecto reformador se contemplaría la insurrección revolucionaria que traería consigo una <<dictadura temporal ilustrada, con una constitución elástica que permita ‘prevenir las revueltas de forma republicana’>> (Girardot, 2005, p. 73). Indudablemente el plan es una reformulación de la idea platónica del “rey filósofo”, y como tal su función en la novela, más que una propuesta real, fue un medio de contraste con la realidad del momento, secuestrada por los

intereses bipartidistas que a punta de guerras civiles trocaron las reformas sociales en inservible papeleo legislativo, sin efectos palpables sobre la sociedad.

Lo que Fernández-Silva llama el “falso liberalismo” es, en primer plano, el liberalismo conservador que caracterizó al liberalismo hispanoamericano en el siglo XIX, es decir, un liberalismo de máscara. Pero la crítica al liberalismo colombiano e hispanoamericano es también una crítica a la incipiente sociedad burguesa, entre tradicional y ansiosa de progreso, es decir, la crítica a la ambigüedad que cabe llamar “retroprogreso”. (Girardot, 2005, p. 73)

La crítica de Girardot, como se puede observar hasta aquí, no se sustrae nunca de la consideración histórica y sociológica de la literatura. El juicio final que le merece la novela de Silva no podría ser de otra manera. La segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX conocen una serie de transformaciones políticas sin precedentes. El nudo gordiano, como dice Girardot, o la ambigüedad característica de esta época se traduce en distintos personajes y disciplinas. En Georges Sorel (1847-1922), por ejemplo, “cristalizan las ambigüedades intelectuales y políticas de la época: formuló la teoría de la huelga general, criticó el progreso, se inspiró en la filosofía constitucionalista de Bergson y alimentó la ideología de Mussolini” (Girardot, 2005, p. 74). Tampoco Walter Benjamin, tan caro al crítico colombiano, se escapa a la ambigüedad de su época, su pensamiento se movió entre “el elitista y conservador Círculo de Stefan George, el teórico del nacionalsocialismo Carl Schmitt y la profesión de fe leninista” (Girardot, 2005, p. 74). Fiel a los presupuestos de su crítica literaria, Gutiérrez Girardot interpreta la novela de Silva dentro de un discurso claramente histórico, que no cae en el juego inútil de las comprobaciones metodológicas o de las influencias temáticas, sino que, partiendo de un análisis hermenéutico de la obra literaria, la enmarca en la fórmula que postuló como ineludible en toda crítica, “estructura formal y sentido histórico”: “Silva fue en Colombia el único y en Hispanoamérica uno de los primeros que expresó,

en su novela *De sobremesa*, la ambigüedad intelectual y política de la época, para cuya percepción tenía el órgano de su propia ambigüedad” (Girardot, 2005, p. 74).

3.3.4. *Guillermo Valencia, ateniense payanés*

De los dos textos seleccionados sobre Guillermo Valencia, en realidad sólo el segundo es de crítica literaria. El primero “Guillermo Valencia: el Goethe de Popayán” de 1953 es la reseña de un prólogo que escribió Rafael Maya para una antología poética de Valencia, el cual resultó, dice Girardot, polémico pero “hecho con cordialidad y objetividad científica” (Girardot, 2018, vol. II, p. 75). Llama la atención cierta timidez intelectual de Girardot en este texto, en donde dice que Valencia fue “poeta parnasiano. Esta es la verdadera clasificación, pese a lo que de simbolista o romántico hay en algunos de sus mejores poemas” y que en su figura se concentran “todas las corrientes espirituales de los últimos treinta años del siglo pasado” (Girardot, 2018, vol. II, p. 74-75). También dice que fue un poeta incomprendido por su época, aquellos individuos de la “sociedad que lo encumbró, no supieron responder adecuadamente a los estímulos espirituales que encarnaba el maestro” (Girardot, 2018, vol. II, p. 75). Son comprensibles estos juicios en boca de un joven de veinticinco años en pleno proceso de formación intelectual, y resultan hilarantes en comparación con las formulaciones del crítico ya maduro que escribe “Cultura de viñeta” como punto de partida del ensayo más extenso sobre “la literatura colombiana en el siglo XX”, de 1980. En este el maestro Valencia no recibe, por decirlo así, mucha cordialidad de parte de Girardot, pero sí una crítica histórica y literaria contundentes. La literatura colombiana del siglo XX se inicia bajo el proscenio de una pantomima, variando un poco la frase inicial del ensayo. Uno de los elementos agregados al mito de Valencia fue su flamante figura de humanista, condecorada por el congreso colombiano al término de la Guerra de los Mil Días como “testimonio monumental de que el *humanismo* seguía presidiendo la vida nacional por encima de los acontecimientos, ‘más allá del

bien y del mal” (Girardot, 2018, vol. I, p. 28). La pantomima, pues, fue otra de las farsas interpretadas en el teatro de la Atenas Suramericana. El análisis inicial de Girardot parte de este tópico, evidentemente histórico. La obra de Valencia, dice, no solamente se alimentaba de esa ficción ática autoimpuesta por el estrato gobernante del país sino que partía de una tergiversación de todo aquello que significaba el humanismo.

La ficción se fundaba, además, en una peculiar equiparación de humanismo y conservatismo que provenía, no solamente en Colombia, del conflicto hispano entre ciencia moderna y universidad medievalizante, es decir, entre las suscitaciones de la Ilustración y la pertinacia tradicionalista de la ortodoxia eclesiástica. Mientras en Europa los dos grandes movimientos humanistas, el del Renacimiento italiano y el llamado Neohumanismo alemán, habían abierto las puertas a una consideración “humana” -en contraposición a la teológica- del mundo y creado los presupuestos del mundo moderno, en España y sus colonia no solamente se sofocó violentamente cualquier intento de participar en esas corrientes, sino que se dio signo contrario a lo que en ella podía considerarse como *humanismo*: el cultivo del latín, y, consiguientemente, la conservación de la estructura universitaria medieval y la dignificación imperativa de la lengua oficial de la Iglesia. (Girardot, 2018, vol. I, p. 29)

Este componente de humanismo artificial hace que Girardot niegue el carácter modernista a la obra Guillermo Valencia. Su adscripción a esa corriente solo podía ser superficial porque los valores y los presupuestos en que se basaba ese fenómeno literario no podían corresponderse con los que operaban en el grupo social al que pertenecía el poeta y del que era fiel portavoz. Valencia no podía ser modernista porque la élite feudal colombiana “se negaba a reconocer que tanto dentro del país como en todo el mundo, desde la Revolución Francesa, los *valores* que para su legitimación invocaba el régimen señorial mantenido por la “alta sociedad”, habían sucumbido bajo la simple marcha de la historia.” (Girardot, 2018, vol. I, p. 30). En un movimiento totalmente contrario al

avance de la modernidad en el país, sería incongruente llamar modernista a uno de los hidalgos de aquel retroceso histórico. “Estas condiciones acuñaron la obra de Guillermo Valencia, que no solo *interpretó* el régimen señorial sino que contribuyó esencialmente a justificarlo” (Girardot, 2018, vol. I, p. 31). Sentado en estos términos el sustrato histórico del poeta, se pasa a la consideración de su poesía. Uno de los rasgos sobresalientes de esta, también señalado en la tímida reseña anterior, era la supuesta frialdad de los versos o “poesía cerebral”, pero en realidad el rasgo distintivo fue la artificiosidad, de artífice, “persona que ejecuta un arte bello. En este sentido, y sin ninguna intención metafórica, puede decirse que Valencia fue el joyero de la sociedad señorial colombiana” (Girardot, 2018, vol. I, p. 31). Los tópicos labrados en la orfebrería de su obra fueron, en parte, aquellos representativos de los poetas modernistas, como el tópico del hedonismo que Girardot rastrea en el poema “Leyendo a Silva”, pero reducidos a ornamento señorial, a reproducción de imágenes “exquisitas y refinadas” con que aquella clase social quiso autocomprenderse falsamente culta, se dio paso al mero dibujo de la *viñeta*.

En las primeras estrofas del citado poema se alude a una mujer que “vestía traje suelto de *recamado biso*/ en *voluptuosos pliegues* de un color indeciso,/ y en el *diván tendida, de rojo terciopelo*,/ sus manos, como vivas parásitas de hielo,/ sostenían un libro de *corte fino y largo*”, es decir, a una mujer que parece seductora y es una exquisita lectora. Descrita con elementos tópicos modernistas, la voluptuosidad tímidamente insinuada en estas líneas va entremezclándose con rasgos de castidad segura, muy rara vez ambigua, y con las referencias a figuras tópicas de la tradición literaria (Ofelia, Cleopatra), que neutralizan la sugerencia de las primeras estrofas y dan a todo el poema el carácter de reproducción de una *viñeta*. Dibujada con trozos de procedencia cosmopolita, la *viñeta* no pierde por eso su carácter de *reproducción*; antes por el contrario, la neutralización provinciana del cosmopolitismo lo hace más patente. A la *viñeta* se agrega siempre

el rasgo castizo y *ancestral*: “se veía allí la espada/ con un león por puño y contera labrada”. (Girardot, 2018, vol. I, p. 31-32)

Con el famoso poema “Anarkos” termina Girardot su destructiva argumentación. Si aquel, dice, no es más que una síntesis de las ideas sociales de León XIII, y estas eran ya para su época un anacronismo piadoso, “¿qué otra cosa podía ser el resumen versificado de estas ideas sino una nueva trivialización de lo trivial, pese a que su ‘intención social’ puede interpretarse como la respuesta del genio prematuro de Valencia a los conflictos sociales...? (Girardot, 2018, vol. I, p. 35). Lo cierto es que la crítica de Girardot por momentos parece ridiculización deliberada, como cuando explica que uno de los motivos por los cuales se tomó a Valencia por modernista fue la artificiosidad de sus poemas que se veían como genial elaboración intelectual de hombre cultísimo y humanista representativo de las más importantes tendencias poética de su tiempo, pero, en realidad

Predominancia intelectual y parnasianismo son simplemente una máscara, una peculiar inversión del *pour épater le bourgeois* de los modernistas bohemios finiseculares, con la que el pequeño burgués payanejo disfrazado de “señor feudal” intimida a la sociedad en beneficio de la clase señorial; máscara tras la que se oculta la trivialidad de la cultura de *viñeta*. Dos estratos constituyen el mundo poético de Guillermo Valencia: el *culto* de los manuales escolares, las crestomatías y las divulgaciones de mitología e historias antiguas... y el del lugar común, es decir, el de lo trillado o trivial. (Girardot, 2018, vol. I, p. 33)

Aquel fue el juicio que le mereció la obra poética de Guillermo Valencia, que si bien enmarca en su habitual análisis histórico sociológico, no ahonda mucho en la dimensión literaria de la misma como sí lo hace con José Asunción Silva. Los intereses de todo crítico literario se agrupan naturalmente en determinados temas y autores que se abordan con mayor detenimiento, y

en razón de esto podría decirse que Valencia no entraba directamente en el espectro de las principales ocupaciones intelectuales de Gutiérrez Girardot, por lo cual abrevia su crítica y la sanciona con un tono que no siempre por irónico resulta acertado o pertinente. No niega la influencia y la relevancia del nombre de Valencia para literatura colombiana, pero lo relega a mera producción ancilar de los idearios retrógrados de la clase social a la que perteneció el bardo. Su interpretación histórica es acertada, porque evidencia una vez más los fundamentos de la Atenas Suramericana que fue el escenario en que vivieron Silva y Valencia, pero su interpretación literaria es limitada a una mirada satírica y no hermenéutica de la obra poética. Con todo, no puede afirmarse que la ilustración del talante crítico de Rafael Gutiérrez Girardot practicada en este trabajo monográfico sea suficiente o completa, pero sí permite responder a la pregunta de Pablo Montoya y de Élisée Reclus sobre si es posible el desarrollo de una crítica literaria seria sin que al mismo tiempo se viva el despliegue de una “gran literatura”. Los ejemplos de Baldomero Sanín Cano, Hernando Téllez y Rafael Gutiérrez Girardot son la evidencia de una tradición crítica colombiana que no sé paralizó en el anhelo de una “gran literatura”, cuya exigencia no es más que un capricho de la subjetividad acomplejada frente a la cultura europea, para demostrar el grado de altura y entereza intelectuales de una verdadera crítica literaria moderna.

Conclusiones

Hernando Téllez y Rafael Gutiérrez Girardot representan dos modelos de crítica literaria que configuran en cierta medida el espectro intelectual en el que fluctuó la tradición crítica del país durante el siglo XX. Téllez, en la primera mitad de la centuria, ejerció una crítica desde su labor como periodista. No era extraño que fuera así en el escenario de un tipo de intelectual ligado a la política y a su medio de difusión ideológica, la prensa.

Téllez fue escritor de literatura y crítico literario, al mismo tiempo que devengaba su sustento como funcionario público. El periodismo fue, como él mismo lo dice, su herramienta de observación. Los artículos que para tal medio escribió se caracterizaron por la brevedad y el argumento preciso. El formato le exigía tales características, y como tal su crítica podría catalogarse, siguiendo a Carlos Rincón, como “opinión ilustrada”, aquella que en el siglo XIX practicó su maestro Charles Auguste Saint-Beuve. Si bien su figura puede comprenderse en la descripción que hace Miguel Ángel Urrego (2002) del intelectual tradicional colombiano, vinculado a los periódicos y a la burocracia, su talante literario y crítico lo hizo superar ese reducido campo de intereses en que se movieron sus colegas de generación y naturalmente lo enfrentó contra el predominio de la mediocridad derivada de la “fiebre instrumental de los vocablos” que se desató como una pandemia desde los templos de la Atenas Suramericana. En su obra crítica no hay, por decirlo de alguna manera, “grandes ensayos” que por la extensión y estructura sean larga argumentación sobre determinado tema, sino que la cualidad de la misma se debe ponderar en el tejido múltiple de ideas, posturas, actitudes y juicios que se van enlazando y evolucionando en cada uno de los numerosos textos que componen la totalidad de su crítica literaria. La frontera entre su madurez intelectual y su etapa de formación está patente en la obra, pero se presenta más bien

difusa y no dada por la publicación primera de este o aquel libro, sino que se dispersa en la multitud de sus publicaciones.

Todo lo contrario ocurre con Rafael Gutiérrez Girardot. El ensayo de interpretación sobre Jorge Luis Borges (1959) marca el lindero entre el joven Girardot y el crítico maduro. Para entonces ya se habían amortiguado un poco los fulgores de la Atenas Suramericana y se empezaban a manifestar las tensiones de una sociedad sofocada por la violencia y en torpedeado proceso de modernización. Era imposible ignorar los efectos de la denominada “Revolución social frustrada”, expresión con la que un historiador inglés se refirió a la convulsión que vivió el país a raíz del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. En aquel clima saturado de interrogantes y conflictos sociales se forjó la obra y el carácter de Rafael Gutiérrez Girardot. Si bien se estableció pronto en Europa, el foco de su reflexión lo mantuvo puesto sobre Colombia y en general sobre Hispanoamérica. Su ejercicio intelectual se desarrolló netamente en la segunda mitad de la centuria, y no sería aventurado pensar que las numerosas transformaciones sociales y culturales que se dieron en aquellas circunstancias determinaron de algún modo su talante crítico, ligado, como se demostró, a la reflexión sociológica e histórica de los fenómenos literarios y de la realidad social. Así como Girardot da a la interpretación de Silva una cifra global, al decir que la ambigüedad del poeta fue signo y manifestación de la ambigüedad de su propia época, de esta forma puede decirse que la obra de Girardot es signo y manifestación de su época, la cual buscaba respuestas en las disciplinas de las ciencias sociales, la sociología, la historia, la antropología, etc., que el crítico colombiano incorporó en la elaboración de su pensamiento. Fue reacio a dividir el conocimiento en compartimentos disciplinarios separados entre sí, y como lo exigió Walter Benjamin, procuró cristalizar en sus análisis las múltiples tendencias que desde diversas ramas del saber podían observarse en el estudio de la literatura y de los fenómenos sociales. Por este motivo, la obra de

Girardot es mucho más densa desde el punto de vista académico que la obra Téllez. No por esto se deben ubicar en grado jerárquico de inferior o superior cuando se comparan ambos legados. El primero, de Téllez, representa los azares intelectuales y periodísticos de la primera mitad del siglo XX; el segundo, de Girardot, es fiel imagen de las complejidades sociales traducidas en su discurso que podría entenderse como, a falta de otro término, inter o multidisciplinario característico de la segunda mitad del siglo.

Es evidente que las pretensiones de este trabajo de grado superan los posibles logros que haya podido arrojar respecto al objeto de su investigación, la crítica literaria moderna en Colombia. Cada uno de los autores estudiados en estas páginas, Baldomero Sanín Cano, Hernando Téllez y Rafael Gutiérrez Girardot, ameritan estudios individuales, más aún cuando se sabe por ejemplo que las obras de Sanín Cano y de Girardot todavía están siendo recopiladas y mucho material editado por primera vez. Queda claro, a despecho de los pesimistas que siguen esperando el surgimiento de una “gran literatura” colombiana para que se desprenda de ella una “gran crítica”, que existe una importante tradición crítica en el país que no se ha investigado suficientemente y que el estudio comparativo de la crítica literaria puede dar cuenta de los procesos de conformación y consolidación de esa disciplina moderna en esta parte del globo.

Bibliografía

- Arciniegas, G. (1948). Estudios. Sanín Cano. Revista Iberoamericana, 9-11.
- Beck, U. (1998). La sociedad del riesgo, hacia una nueva modernidad. Barcelona: Paidós.
- Cano, B. S. (1977). ESCRITOS. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Cataño, G. (2000). Baldomero Sanín Cano: espíritu de la crítica. Revista de la Facultad de Artes y Humanidades, 1.
- Chicharro, A. (2006). Sociología de la recepción literaria y de la lectura (aspectos introductorios). En A. varios, P. Aullón de Haro, & M. Abascal (Edits.), *Teoría de la lectura* (págs. 289-308). Málaga, España: Analecta Malacitana.
- Cross, E. (julio de 2017). Hacia una teoría sociocrítica del texto. *La Palabra*(31), 29-38.
- Giraldo, E. (2014). La poética del esbozo, Baldomero Sanín Cano, Hernando Téllez, Nicolás Gómez Dávila. Bogotá D.C.: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes.
- Girardot, R. G. (1976). *Horas de estudio* . Bogotá: Instituto colombiano de cultura .
- Girardot, R. G. (1986). *Aproximaciones* . Bogotá: PROCULTURA.
- Girardot, R. G. (2005). *Aquelarre*(8).
- Girardot, R. G. (2018). *Ensayos de literatura colombiana*. Medellín: Ediciones UNAULA.
- Gómez, J. G. (2011). *Cinco ensayos sobre Rafael Gutiérrez Girardot*. Medellín: Ediciones UNAULA.
- Gómez, J. G. (2013). Nuevas fuentes para la interpretación de la obra crítica de Rafael Gutiérrez Girardot. *Eidos*(19), 123-169.
- Gonzalo Cataño, I.-p. (2017). IX Simposio Jorge Isaacs. Obtenido de www.youtube.com/watch?v=vF8v6uyyIJo&t=3098s
- Kronfly, F. C. (1998). La tierra que atardece, ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad. Bogotá: Ariel S.A.
- Lleras Camargo, F. (31 de agosto de 1952). Adoraciones y abominaciones de Hernando Téllez. El Tiempo, suplemento literario, pág. s.p.
- Malatesta, J. (2003). Poéticas del desastre. Cali: Programa editorial de la Universidad del Valle.
- Panesso, D. J. (2009). Historia de la crítica literaria en Colombia 1850-1950. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas.
- Marín Colorado, P. A. (2010) Gutiérrez Girardot, Rama y Bourdieu: aportes teóricos y metodológicos para la construcción de las historias literarias regionales y nacionales. El caso del subcampo antioqueño. *Lingüística y literatura*(57), 19-33.
- Piquer, D. V. (2002). Historia de la crítica literaria . Barcelona: Ariel S.A.

- Rincón, C. (2014). Íconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Sánchez Lozano, C. (2012). Prólogo. En B. S. Cano, *Antología didáctica*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Sierra, R. (2005). Rafael Gutiérrez Girardot (1928-2005). In memoriam. *Ideas y Valores*, 54(128).
- Silva, R. (2002). Libros y lecturas durante la república liberal: Colombia, 1930-1946. *Revista Sociedad y Economía*, 142.
- Soto, D. P. (2015). Rafael Gutiérrez Girardot y José Luis Romero: historiografía e identidad latinoamericana. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 36(112), 151-169.
- Téllez, H. (2016). *Crítica Literaria* (Vols. I,II,III). (C. Rincón, Ed.) Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Todorov, T. (1991). *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós.
- Urrego, M. Á. (2002). *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia, de la guerra de los Mil Días a la constitución de 1991*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores. Universidad Central-DIUC.
- Urriago Benítez, H. (2007). *El signo del Centauro: Variaciones sobre el discurso ensayístico de Baldomero Sanín Cano*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.