

## **Crítica y modernidad literaria: la obra de David Jiménez\***

Fernando Urueta Gutiérrez  
*Universidad Nacional de Colombia*  
fernandourueta@gmail.com

El ensayo se propone presentar la obra de David Jiménez al hilo de los problemas de la modernidad literaria y sus implicaciones para la crítica. Se empieza por ver cuál es la relación de la literatura moderna con la historia literaria y social. Luego se aborda el problema de la disolución de la armonía, entendida como la descomposición del poema en cuanto unidad formal y del tópico romántico de las correspondencias universales. Finalmente se plantean algunas cuestiones de teoría crítica, como la necesidad de revalorar los conceptos de alegoría y autonomía, y como el problema de la forma de la praxis crítica.

*Palabras clave:* modernidad literaria; crítica literaria; prioridad-autoridad; disolución de la armonía; alegoría; autonomía.

### *Literary Criticism and Literary Modernity: The Work of David Jiménez*

This essay intends to present the work of David Jiménez within the perspective of literary modernity and its implications for literary criticism. It begins by contemplating the relationship between modern literature and literary and social history. Then it approaches the problem of the dissolution of harmony understood as the breakdown of the poem as a formal unit and of the romantic topic of universal correspondances. Finally, some questions of critical theory are put forth, such as the need to reevaluate the concepts of allegory and autonomy and the problem of the form of critical praxis.

*Keywords:* Literary Modernity; Literary Criticism; Priority-Authority; Dissolution of Harmony; Allegory; Autonomy.

\* Primera versión recibida: 21/03/2007; última versión aceptada: 07/07/2007. ISSN:0122-011X

La crítica literaria de David Jiménez (Medellín, 1945), a pesar de ser poco conocida como su obra poética, lo por lo menos poco comentada y generalmente con deficiencia, es hoy uno de los momentos más coherentes de la literatura colombiana.<sup>1</sup> Esos comentarios se reducen a unas cuantas reseñas de sus libros de crítica e historia literaria, específicamente acerca de la *Historia de la crítica literaria en Colombia* (1992), *Fin de siglo. Decadencia y modernidad* (1994), y *Poesía y canon* (2002). Sin embargo, además de estos tres libros y del titulado *Rafael Maya* (1989), su obra está compuesta por una gran cantidad de artículos, notas y selecciones literarias que han aparecido en periódicos, en revistas y en libros de autoría colectiva. En parte, el desconocimiento de estos trabajos se debe, justamente, a la manera tan dispersa en que se encuentran publicados.

Esa misma dispersión y, sobre todo, el que Jiménez se encuentre en un momento de plena producción intelectual, desvirtúan cualquier pretensión de hacer una lectura global y en orden cronológico de su obra. Aun así, sigue siendo posible señalar algunos de los problemas que han marcado hasta hoy el paso en sus ensayos. Ésa es la intención de este escrito. Como el lector observará, el énfasis está puesto sobre los trabajos fechados en la década de los años ochenta y el primer lustro de los noventa, aproximadamente. No debe leerse en ello, sin embargo, juicio de valor alguno sobre los trabajos posteriores, sino la necesidad de poner límites y, hasta cierto punto, el hecho de que los problemas de la modernidad literaria aparecen con mayor claridad en los ensayos del periodo señalado. Esto implica dejar de lado otros problemas como el del canon, el de los estudios literarios como disciplina, o el de los estudios culturales, analizados por Jiménez en un grupo de trabajos

---

<sup>1</sup> Son dos los libros de poemas publicados por David Jiménez: *Retratos* (1987) y *Día tras día* (1997), ambos galardonados con premios nacionales de poesía, el primero por la Universidad de Antioquia y el segundo por Colcultura.

relacionados con *Poesía y canon*, que no encuentran aquí el lugar adecuado para dedicarles la atención que merecen.

## I

Algunos de los problemas que aparecen con cierta recurrencia en los ensayos de David Jiménez son el de la autonomía literaria, el de la alegoría, o el de la forma misma de hacer crítica. Estos problemas se articulan alrededor de una problemática mayor, una especie de idea fija en su obra: la modernidad literaria. Incluso “Épica y novela en el *Quijote*” (1993) se refiere a ella, pues la modernidad está en juego en el paso de la épica a la novela. Aunque nace en tensión con una forma clásica como la épica, incorporando sus rasgos y negándolos al mismo tiempo, la novela es el “género moderno por excelencia”, según el escritor colombiano. Su modernidad se debe, esencialmente, a que en ella se disuelve por primera vez la identidad entre realidad objetiva y subjetividad, y también la conformidad de esa realidad total a un orden trascendente, ambas características de la épica. La novela postula una nueva concepción del mundo, en la que “el absoluto se ha secularizado”, en la que el ideal ha puesto los pies sobre la tierra para no dejar de tropezar con molinos y castillos. Si el personaje épico entra en la novela, lo hace por tanto fuera de cualquier “vínculo de filiación con los dioses”. De ese modo, “la novela celebra unas nuevas bodas”, esta vez “con el tiempo y la historia” (2).

Las anteriores son palabras de Jiménez en un escrito publicado en 1991: “Sobre la teoría de la novela”. En ellas se cifra otra de las claves de su obra. Esa clave consiste en acercarse al problema de la modernidad a través del análisis de las complejas relaciones entre historia y literatura. De hecho, algunos títulos le permiten al lector situarse desde el principio en ese punto. Por ejemplo “Barthes, escritura y poder”, publicado a principios de los ochenta, o “Miguel Antonio Caro: bellas letras y literatura moderna”, que apareció hace sólo cinco años. En todo caso, es otro escrito el que puede abrir una primera

perspectiva al problema de la modernidad por el camino de la relación entre literatura e historia. Se trata de “La bailarina sonámbula”, una breve nota publicada en 1992 en la que David Jiménez comenta un escrito en prosa de José Manuel Arango que lleva el mismo nombre (Arango 218-219). El texto de Arango, se dice en la nota, merece una reflexión detenida, en este caso no tanto por la originalidad de sus ideas, sino porque retoma “una concepción sabia y pensada sobre la poesía” que se basa en la ya conocida analogía con la danza (1992a, 28). La comparación, como lo indica el título, es aquí con una bailarina sonámbula, encontrada por el poeta colombiano en las páginas de Lezama Lima.

La imagen de esta peculiar bailarina simboliza, por una parte, la conjunción entre conciencia y espontaneidad característica del proceso de elaboración de la poesía. El baile de la sonámbula se produce, como es obvio, durante el sueño. La danza se inicia y se mantiene en ese umbral de la mente en el que nada se obtiene por voluntad. De alguna manera, sin embargo, el baile de esta sonámbula es más que sueño y juego libre, ya que no se abandona del todo a sus potencias espontáneas. El movimiento de su cuerpo, aunque parezca inútil por no tener un fin exterior, es un movimiento dirigido. El andar de la sonámbula es una “búsqueda activa”, y esa búsqueda no es otra que la de su propio baile. El juego libre de los miembros, en el proceso, ha encontrado su propia necesidad, sus causas y sus consecuencias interiores. Por eso los pasos de la bailarina, como asegura Jiménez, “no son sólo danza entre sueños sino conjunción de saber y abandono, arte y espontaneidad” (28). Es verdad que el baile ocurre durante el sueño, pero también es cierto que los movimientos de la mujer son disciplinados, el resultado de un aprendizaje largo y un trabajo casi artesanal. Como dijera Paul Valéry, la bailarina entra en un mundo extraño, inestable y regulado a la vez, espontáneo y sabiamente elaborado. La poesía, como el baile de la sonámbula, exige también esa penetración de sueño y medida, conciencia y libertad (Valéry 1990, 181). Es más, la poesía en sí misma tiene

trazas de baile, pues le son consustanciales la embriaguez y la vigilancia que suponen la música y el ritmo.

Por otra parte, la bailarina simboliza el anhelo de distancia del que nace la poesía, según Jiménez. Ella quiere empinarse, elevarse sobre la historia, así como la bailarina se pone en puntas de pies para dar la impresión del vuelo. Se esfuerza por lograrlo, quiere abstraerse del llano y vulgar mundo de la prosa, pero el vuelo nunca ocurre, es apenas un gesto, un “como si...”. Por más que quiera despegarse del suelo, mantiene sus pies, no del todo asentados, pero sí inevitablemente pegados a la tierra. A primera vista, la bailarina sonámbula parece ignorar todo lo que la rodea, haber dejado atrás el mundo concreto y no tener más preocupación que su baile. Aun así, la danza que realiza sigue siendo deducida de la vida, de la acción conjunta de los miembros de su cuerpo, y sigue estando relacionada con ella. Podría pensarse, como lo han hecho innumerables escritores, que la bailarina sonámbula, tras cuyos pasos alados va la poesía, no ve nada, que su mirada fija en el horizonte es apenas el destello de un adorno. A su pesar, sin embargo, esta sonámbula lleva los ojos bien abiertos y atentos al suelo imperfecto en el que tropieza y del cual no puede separarse.

Un escritor como Valéry era consciente de esta imposibilidad. A pesar de ello siguió insistiendo en que la danza y la poesía se encuentran “en otro mundo”, un mundo perfectamente ordenado y poblado de resonancias armónicas, “que ya no es el que pintan nuestras miradas” (1990, 180-182). Así lo dice en su conocida “Filosofía de la danza”, pero los testimonios se multiplican. En un fragmento de los cuadernos de notas, recogidos en *Tel Quel*, asegura que el poema no puede ser sino un juego, más allá de su solemnidad, su legalidad y su profundo significado: representa el mundo “en su más puro y bello estado”; lo despoja de “sus miserias, sus debilidades, su cotidianidad” (154). Justamente aquí puede marcarse la diferencia implícita que establece el escrito de David Jiménez cuando cita otro texto de José Manuel Arango:

El borracho baila en la taberna  
Está en ese momento del alcohol  
(un dedo en el botellón, dos arriba de las cejas)  
en que el corazón saltarín y el seso se encabritan  
Quiere pues bailar  
Pero evidentemente nada en él está hecho para el baile  
Ni la panza ni la espalda corva ni los hombros caídos  
Aun mantenerse erguido le cuesta trabajo  
Lo vimos venir del orinal  
Camina bamboleándose a un lado y a otro  
Y así pretende bailar  
Y hasta alzarse en puntas de pies  
Sólo que no tiene propiamente alas en los tobillos  
Las posaderas le pesan no es de la especie aérea del bailarín  
Por las cuatro paredes le remeda brincando su sombra de  
mono  
(Arango 156)

La danza armónica y alada que pinta Valéry como símil de la poesía no es inmune al mundo de la prosa del que quisiera huir, ese lugar sólido y abrupto en el que tropieza históricamente la vida ordinaria de la bailarina. Por eso su arte tiende cada vez más a venir acompañado por una mueca irónica o una sabiduría alegórica. Hoy no vemos tanto a la perfecta bailarina de las páginas del poeta francés, sino al borracho panzudo y corvo del poema de Arango. Aquél que intenta la danza en la taberna, pero cuyo desproporcionado cuerpo ya no parece hecho para el baile. Es posible que en el cuerpo de este particular bailarín se agazape todavía un duende, como lo dice el título. Tal vez en el corazón saltarín o en el seso encabritado; quizá en el andar bamboleante o en la sombra de mono que lo remeda brincando por las cuatro paredes del local. Ya no es tan claro. Lo que sí queda claro, en la obra de Jiménez, es que la poesía moderna se parece más a este feo borracho que a la bella bailarina de antaño. Pues cada vez le pesan más las posaderas, cada vez le cuesta más mantenerse erguida y con

los ojos abiertos al mundo, cada vez toma mayor conciencia de que no son propiamente alas lo que tiene en los tobillos, y aún entonces quiere bailar y hasta ponerse en puntas de pies.

## II

“Siempre que se habla de modernidad está en juego una cierta aspiración a nuevos comienzos, a partir otra vez de la ‘tábula rasa’. La literatura parecería tener afinidad constitutiva con el acto libre, que se pretende sin mediaciones y no reconoce pasado; un acto que intenta siempre destruir la distancia temporal que lo hace dependiente de una tradición anterior” (19). Estas palabras de David Jiménez pertenecen a la introducción de *Fin de siglo*. En ellas se sigue la idea de Paul de Man de que lo moderno surge como una negación rotunda de la historia, del pasado literario, con la esperanza de echar raíces en un presente absoluto, un momento en cierto sentido fuera del tiempo. Refiriéndose a José Asunción Silva, Jiménez señala la paradoja que entraña este acto de negación propio de la modernidad, pues conduce también a negar el presente que quiere afirmarse. Lo moderno se presenta como un absoluto sin mediaciones temporales, pero indudablemente proviene del mismo pasado que niega. En parte, el carácter trágico de la literatura moderna surge de allí: tan pronto sabe de esta paradoja, la poesía se descubre como una fuerza engendrada por la historia y como una fuerza que por sí misma engendra historia, según lo dice Jiménez. A eso se refería Octavio Paz en *Los hijos del limo* cuando afirmaba que la tradición de la ruptura implica la negación de la tradición tanto como la negación de la ruptura. La ilusión de originalidad total, que parece necesaria en la afirmación de lo moderno, se rompe por la imposibilidad de superar el pasado histórico sólo gracias a los valores vitales de la contemporaneidad. En este sentido, de acuerdo con Jiménez, lo moderno termina siendo más “una perspectiva para mirar lo histórico” que una negación real de la historia. Las obras que parecen originales, libres de todo anclaje en el pasado, se integran finalmente a la tradición como

uno más de sus momentos, mientras su fuerza renovadora se difumina “en lo mítico, cristalizado en palabras como juventud, vanguardia, revolución” (1994, 18).

Ahora bien, David Jiménez se desvía de Paul de Man en un aspecto muy importante, pues refiere decididamente la noción de historia a la facticidad social y no sólo a la tradición textual. El deseo de sustraerse a la historia, por lo tanto, implica negar el pasado literario y también las condiciones objetivas de la sociedad. Por eso la paradoja de la modernidad, para Jiménez, no estriba solamente en la imposibilidad de negar el pasado sin elaborar formas poéticas positivas, órdenes lingüísticos que serán negados nuevamente y, de ese modo, se convertirán en fuerzas generadoras de historia. Estriba también en que la negación del pasado y el deseo de autoafirmación, esa voluntad de poder que la literatura moderna quiere ejercer sobre la tradición, manifiesta uno de sus lazos de afiliación con la sociedad. En todo caso, no es que la poesía niegue unas veces su pertenencia a la tradición cultural y otras su pertenencia a la sociedad. Como lo señala Jiménez en el ensayo de *Fin de siglo* titulado “Las ideas modernistas en Colombia”, el desajuste con respecto a la tradición poética implica en sí mismo, para las obras y los escritores modernos, un desajuste con respecto al todo social (41). La negación de las formas, de los recursos expresivos, de los procedimientos y motivos de la poesía clásica es igualmente uno de los modos, quizá el más importante, en que la poesía moderna niega su pertenencia, o mejor, su connivencia con la sociedad encarnada en esas formas, en esos recursos, procedimientos y motivos.

El sesgo instrumental de la escritura clásica, más allá de los fines divergentes a los que podía responder, manifestaba la inserción directa de los escritores en la sociedad. En Hispanoamérica, hombres como Bello y Sarmiento, Lastarria y Miguel Antonio Caro, podían no estar de acuerdo sobre cuál era la función de la poesía, pero ninguno cedía terreno en la idea de su utilidad social. Todos coincidían en que el sentido de la literatura no era privado, algo propio de un individuo que



habla para sí mismo, de acuerdo con el tópico romántico. Su sentido era público y su función educar, luchar en el debate político, elevar el espíritu humano, etcétera. Algunos de ellos, como lo dice Jiménez, defendían la superioridad de la poesía clásica, justamente, por “su capacidad para celebrar ideales de índole universal”. Desde la orilla más conservadora, cultural y políticamente hablando, pero también desde posiciones progresistas como las de los radicales, la poesía moderna fue rechazada enfáticamente porque había perdido la fuerza “para conmover multitudes, para adoctrinarlas y conducir las a un fin determinado” (42). Esto explica por qué el modelo de la poesía clásica era la oratoria, y por qué su relación con el público se daba desde el púlpito o la tribuna. Para esto último, según Jiménez, la retórica tradicional había dispuesto ya los medios y los fines de la escritura: persuadir y convencer, enseñar y agradar. Los escritores clásicos en Colombia, al estilo del viejo Rafael Pombo, de Caro, o incluso de Guillermo Valencia, eran esencialmente oradores, poetas cuyas composiciones, destinadas en muchos casos a la declamación en público, se reducían casi sin excepción a discursos versificados, normalmente bien ceñidos a ortodoxias ideológicas y normas prosódicas. La poesía clásica era entendida como una variación de la prosa, una transformación decorativa u ornamental de ella; el verso, como la bella expresión de un pensamiento ya cuajado, la traducción adornada de una prosa siempre latente.

El caso de Valencia es paradigmático a este respecto, a pesar de su permanencia en las historias y antologías literarias como poeta modernista. En “Guillermo Valencia, el poeta y sus ritos”, también perteneciente a *Fin de siglo*, Jiménez asegura que el momento de intensidad poética representado por Silva se rompe con Valencia. La poesía vuelve a ser solamente una actividad de versificación, y el poeta un hombre público que engalana su vida con el noble ropaje de los versos. Para el autor de *Ritos*, la poesía no era sino un modo particular de presentar las ideas, una forma graciosa de comunicar procesos intelectuales anteriores y más importantes (202-203). Valencia no veía en

la poesía, como Silva y Baldomero Sanín Cano, una forma de existencia y sensibilidad individuales, sino la pura elevación de una técnica verbal. Era esencialmente un artífice, y su poética, antes que nada, consistía en expresarse de acuerdo con normas más bellas que las del discurso en prosa y la conversación. Por eso el lenguaje de casi todas sus composiciones parece hoy del todo seco, pues retomó a voluntad los elementos ornamentales dispuestos ya por el pasado literario.

Sobre la base de planteamientos semejantes, Roland Barthes aseguró en *El grado cero de la escritura* que la poesía clásica, en virtud de su sesgo instrumental, se caracterizaba por un lenguaje relacional. Sus palabras y construcciones sintácticas tenían valor, no por la propia densidad, sino como signos de algo exterior y como vehículos de una intención (49). Lejos de querer sumergirse en el fondo de sus cualidades poéticas, buscaban expandirse de un modo total en la comunicación. Al contrario, como lo dice Jiménez en “El lector artista”, la poesía moderna quiere sacudirse todo rasgo de instrumentalidad, por lo que su función comunicativa es lo primero que queda relegado. El poema no consiste ya en “la expresión de ideas o de experiencias típicas a través de un acervo común de formas”, que le permitía a la poesía clásica establecer un vínculo directo con el público (1994, 137). Mediante procedimientos e ideas familiares por tradición, el poema entraba en contacto con un grupo amplio de lectores o escuchas, quienes encontraban en él emociones o pensamientos sentidos como propios. La poesía de Rimbaud y Silva rompe desde el principio ese mito universalista en que se fundaba la ascendente ideología burguesa. Forma, léxico, imágenes, antes comprendidos como elementos constitutivos de un compendio disponible en todo momento para el escritor, pierden esa especie de carácter corporativo que se les atribuía y, con ello, su función transitiva. La poesía moderna no busca ya familiarizarse con el lector: no quiere expandirse en un gesto de intelección total, sino morar la palabra, condensarse en la forma, como diría Barthes. O como dice Jiménez: “el efecto primero de la poesía moderna al ser

leída es el de extrañeza, no el de solidaridad. Por eso, aunque se lea en público, su efecto es privado” (138).

El poeta clásico es el letrado para quien la literatura no es sino un discurso razonado y persuasivo. El poeta y el letrado se separan por primera vez en el romanticismo, como consecuencia del proceso de división y especialización del trabajo por el que se disuelve la identidad entre hombre público y poeta. Algunos románticos ingleses y alemanes, los simbolistas franceses, los modernistas hispanoamericanos, afirman enérgicamente el choque entre poesía e historia. La primera resulta ser, no ya la expresión convencional de una ideología, una colectividad, una clase social, sino más bien un sustituto de todas ellas. El poeta, dice Jiménez en “Miguel Antonio Caro: bellas letras y literatura moderna”, no es más el orador o el jurista de antaño, ni el poema un ejercicio didáctico, patriótico o devoto (239). En la modernidad viene a postularse una insubordinación con respecto a todo poder y toda doctrina que sean ajenos a la poesía. Religión, moral, política no son instancias que puedan legitimar el poema y el oficio poético por una presunta superioridad jerárquica. Son sólo esferas independientes, cada cual justificada en razón de sus propias leyes. La poesía moderna, dicen los recién llegados, es legítima únicamente como poesía, no como vehículo expresivo de verdades provenientes de otros campos sociales.

“Ese anhelo de autonomía que lleva a desatar todo lazo que ligue al arte con fines o preceptos extraños”, dice Jiménez en uno de los ensayos de *Fin de siglo*, “es el mismo movimiento que conduce al poeta al aislamiento. La idea de una actividad totalmente inútil en términos de la división capitalista del trabajo social y, en consecuencia, con una finalidad ‘para sí’ exclusivamente, es un rasgo distintivo de la época” (118). Así toma cierta distancia la poesía con respecto al pasado inmediato y la sociedad burguesa, en la que nada existe para sí mismo sino sólo en función de finalidades exteriores. El tormento de la modernidad, para poetas como Silva y Rimbaud, consiste sin embargo en que la distancia nunca puede ser total. En principio

parecen ser dos las opciones que tiene el poeta: pactar con la sociedad y encontrar un lugar en ella, o aislarse cuanto sea posible y vivir la inutilidad del oficio como su máxima fuerza negativa (119). El problema es que incluso esta última opción implica pactar con la sociedad burguesa, que acepta impávida la neutralización social del arte y la literatura, permitiéndoles guardar la ilusión de su pureza. Esa distancia relativa con respecto a la historia, germen de la poesía moderna más radical, y esta inevitable pertenencia a la historia, es lo que hace que la modernidad literaria sea, en expresión de Jiménez, “tan irrenunciable como imposible”.

### III

Esta paradoja, desde otra perspectiva, es el argumento del ensayo “Barthes, escritura y poder”, publicado en 1982. La literatura moderna ejerce una fuerte atracción sobre el ensayista francés, dice David Jiménez, y esa atracción proviene de allí, del “deseo irrenunciable de la escritura de sustraerse a la historia” y de lo paradójico que resulta el que la historia, invariablemente, recupere y convierta “en convención, en institución, toda su anomalía”.

La literatura moderna es un fenómeno histórico, una segunda naturaleza que quiere transformarse en naturaleza pura. Su anhelo más íntimo es crear un espacio que sea inocente ideológicamente, en el que pueda expiar la culpa de sus indignas relaciones con el poder y la sociedad burguesa. La desfunción, según expresión de Jiménez en otro de sus artículos, la ruptura con toda finalidad exterior inmediata es parte del rito expiatorio, de ese deseo de despoter o despotenciación que alberga la literatura. Barthes mismo no es ajeno a este deseo. La ruptura de lo literario con el poder y la ideología es también su obsesión íntima. A ella responden las ideas sobre el placer y el goce del texto. El placer, para él, aparece aún como algo cultural, como una naturaleza segunda, por lo que se hace necesario alcanzar la *jouissance*, el goce que lleva más

allá de la historia, de la ley social y de la norma tradicional. “El goce del texto y el texto del goce”, asegura Jiménez, “son su versión de esta búsqueda de un paraíso ahistórico, de este lugar no socialmente determinado, utópico literalmente (no hay tal lugar, en traducción de Quevedo), con toda su población de héroes y antihéroes: Sade, el que inventa permanentemente sus propios códigos y jamás se deja atrapar en las redes de la ley; Fourier, el inventor de una sociedad cuyo principio y norma es el placer, etc.” (34).

Pero Barthes sabe, en buena medida gracias a la semiología, que un desprendimiento semejante es imposible. En *El placer del texto* su intención no es, por lo tanto, aceptar sin más el buen uso del lenguaje literario canonizado por la cultura, pero tampoco negar de plano la historicidad del lenguaje. Se trata, más bien, de pensar la escritura como escenario donde ambos extremos se encuentran y se rechazan, pues los dos son irreducibles el uno al otro, mientras que ninguno, por sí mismo, es erótico. Esto sólo sucede en la escritura literaria, que manifiesta tanto el fracaso del compromiso con la historia como el fracaso de su negación. En este contexto cobra valor la insistencia de Barthes en la fragmentariedad de la escritura y la elusión del sentido. La eficacia social del texto literario moderno no se mide por la amplitud de su público, ni por el aparente reflejo inmediato que proyecte de la sociedad. Se mide solamente por la violencia con que, por sus propios medios, “excede las leyes ideológicas que una sociedad se da para producir su propia coherencia, su racionalidad, la armonía inteligible de su movimiento histórico” (35). En la obra de Barthes, dice Jiménez, la palabra escritura es el nombre que recibe este exceso. El texto literario no es, en la modernidad, el lugar de la producción o reproducción de algún sistema. Es, por el contrario, el espacio donde se deshacen, o intentan deshacerse, las intenciones ideológicas que animan todo sistema.

El exceso textual frente a la historia no significa, ni para Barthes ni para David Jiménez, una suspensión del texto con respecto a la historia, una “obliteración de su relación con

el mundo”, según lo piensa un ensayista como Paul Ricoeur. Exceder la historia no implica para la literatura una libertad plena —un quedar “*en el aire*, sin mundo o fuera del mundo” (Ricoeur 130)—, sino otra forma de ser histórica y mundana. Esta fatal historicidad y mundaneidad se debe, según Jiménez, al “lugar donde se encuentra implantada por necesidad: el lenguaje” (1982, 35). Toda la problemática histórica de la literatura deriva de ahí, sin que deba remitírsela a otras instancias, como las creencias del escritor, su posición política o su pertenencia a una clase social determinada. La paradoja de la literatura moderna está ligada a la prioridad del lenguaje en toda forma poética, pues el lenguaje, al tiempo que le permite exceder la historia, es en sí mismo un producto histórico, convencional e ideológico. Los signos que lo componen, dice Jiménez, sólo existen porque se los reconoce tradicional y colectivamente: son históricos en la medida en que son repetidos. Un código textual, proveniente del pasado cultural y mediado por determinadas condiciones sociales, no puede ser destruido o negado literariamente sin afirmar de inmediato un sustituto lingüístico igualmente histórico.

Éste, justamente, es el fantasma que la literatura moderna busca exorcizar, ya que, si la historia es repetición, tras ella vienen ocultos la norma, el estereotipo, la ideología. Sin embargo, el carácter histórico del lenguaje deja en él, inevitablemente, la huella del poder. “Toda lengua”, en palabras de Jiménez, “es una mezcla de servilismo y autoridad, es siempre gregaria y asertiva, en todo enunciado soy a la vez amo y esclavo: repito lo que ya ha sido dicho y me instalo cómodamente en la servidumbre de los signos, pero al mismo tiempo afirmo un poder, presumo una autoridad detrás de lo que repito”. En la modernidad, la literatura busca conmovir esa instalación cómoda en el poder a través del lenguaje. De ello se desprende su reacción contra la tradición inmediata, contra la escritura clásica que se implantaba ceremonialmente en la sociedad, negando su léxico, sus formas, sus procedimientos. Pero la anarquía total con respecto a la tradición y el poder es imposible, pues

“no hay un afuera del lenguaje humano” cual reserva natural donde pudiera refugiarse la literatura (36). Todos los textos, sobre todo los modernos, quieren ocupar el lugar de otros textos, de textos anteriores; desplazarlos de su sitio y autolegitimarse. Ya aquí se manifiesta con la mayor claridad que su presunción de prioridad, como lo diría Harold Bloom, de no pertenecer a ningún pasado, de ser sencillamente naturaleza primera, es una presunción histórica de autoridad y, por lo tanto, una voluntad de poder sobre los textos. De hecho, este problema fue retomado por Jiménez más de diez años después, justamente en términos bloomianos. En un ensayo titulado “El romanticismo inglés frente a la crítica contemporánea”, asegura que toda poesía es histórica, y que por lo tanto está obligada a moverse en ese dualismo: por un lado, “no podría, sin renegar de ella misma, renunciar a la prioridad, a la búsqueda de ‘las más tempranas raíces’, a la afirmación del deseo y de la naturaleza”; pero por otro lado, “esa búsqueda sólo llega a cumplirse en el lenguaje, pues la poesía no conoce otro medio de realización. Ningún poeta no mítico habla una lengua libre, no forjada en la historia por poetas anteriores y marcada por las convenciones de la cultura. Todo lenguaje de la poesía es un lenguaje de la autoridad” (1995, 62).<sup>2</sup>

Ahora bien, aunque no exista un afuera del lenguaje humano, un lugar más allá de la tradición y de la sociedad, y, por lo tanto, aunque no exista un afuera del poder y la ideología, la literatura moderna condensa su fuerza en el deseo de convertirse en un índice del des poder. El interés que suscita proviene de su permanente rechazo del gregarismo, la moralina y los *topoi* culturales del indiferente discurso colectivo. Es su manera de ser política: “una especie de engaño saludable y magnífico”, como lo dice Jiménez, en busca de una libertad hallable solamente en la necesidad, de una “lengua por fuera del poder” apenas

---

<sup>3</sup> De esto deduce David Jiménez una de las claves de la teoría de Bloom. Lo interesante es que ésta resulta ser también una de las claves de las concepciones teóricas y de la praxis crítica del colombiano: “ningún poema puede ser leído como una entidad cerrada en sí, como nacido de una fuente exclusiva, original” (1995, 62).

vislumbrada en “el esplendor de una revolución permanente del lenguaje” (1982, 36). Este esplendor revolucionario, en principio, es el de poetas como Rimbaud o como el de Silva en *Gotas amargas*. Y luego el de la obra de un Joyce, un Vallejo, un Celan. En la introducción a *Fin de siglo*, Jiménez asegura que la modernidad literaria se relaciona estrechamente con un “movimiento de fluctuación”. De modos muy distintos, las obras de esos escritores son crónicas de un movimiento de afirmación absoluta y, al mismo tiempo, de negación absoluta de la literatura (21). Esto se había expresado en el ensayo sobre Barthes con el término suicidio. En un sentido literal, suicidio se refiere a la muerte del poeta, como en el caso de Silva, o en un sentido más amplio, a la renuncia y el silencio, como en el caso de Rimbaud. Sin embargo, se refiere esencialmente a que uno de los signos de la modernidad es la máxima afirmación de la literatura en el momento de su propia destrucción, en el momento de la descomposición de la armonía.

#### IV

El proceso de disolución del poema entendido como una totalidad armónica empieza con la separación entre verdad y belleza, uno de los principios de la autonomía literaria. Esto se comprende con bastante claridad a la luz de la exposición que hace Jiménez, en *Historia de la crítica literaria en Colombia*, sobre la polémica sostenida por Baldomero Sanín Cano y Miguel Antonio Caro en 1889. Parte de la disputa, a propósito del artículo “Núñez, poeta” de Sanín y de las traducciones de Caro, se centró en la discusión sobre si la verdad podía desligarse de la belleza en el arte y en la literatura. Caro consideraba que los principios de ésta sólo podían venir de la tradición clásica latina y de la religión católica. En los clásicos latinos, sobre todo Horacio y Virgilio, la poesía encontraría siempre la eterna belleza. Lo cual no sería suficiente para lograr un poema. En el catolicismo habría que encontrar la verdad eterna. La belleza poética tendría sentido únicamente en armonía con esta últi-



ma, y la conjunción de ambas produciría lo que, para Caro, era la esencia misma del arte: “el bello ideal” (67). El humanista católico identificaba verdad con ideal o idealidad. Por eso no se trataba, como para Tomás Carrasquilla, de la expresión fiel de la vida real observada y experimentada. La poesía es verdadera, según Caro, en cuanto postula una realidad superior a la realidad empírica; no en el sentido de un mundo soñado y deseado aunque inexistente, sino de un mundo trascendente y existente más allá de la historia, que se mantiene como modelo imperativo frente a la realidad. De acuerdo con esto se entiende que la función de la crítica consistiría en velar por que el ideal no sea omitido en el arte, por que sea recordado y resaltado en su justa medida, o por que se reproche su ausencia cuando falte en las obras. No es otro el patrón valorativo fundamental de la crítica de Caro, quien además, como lo señala Jiménez, esperaba que lo fuera de toda la crítica (61).

A partir de estas premisas, Caro reprobó el tono y la forma de la crítica de Sanín a la poesía de Rafael Núñez, y el concepto de autonomía sobre el que se fundaba. La tesis del crítico modernista, según la cual la finalidad de la poesía debía ser únicamente la belleza mientras que Núñez no hacía más que servirse de sus poemas como utensilios políticos, resultaba inaceptable para Caro. Ponía en tela de juicio la obra y la reputación, no sólo de un distinguido hombre público como Núñez, sino de buena parte de los escritores de aquel entonces, incluido el mismo Caro. Contrario a Sanín, que ni siquiera veía posible definir la verdad de modo estricto, Caro midió siempre el valor de la literatura “por su eficacia en cuanto ‘propaganda’ de la verdad” (70).

El otro aspecto reprobado por Caro se manifiesta en el calificativo de “crítica ratonesca” que le mereció la forma en que procedía el ensayo de Sanín. Con esa expresión hacía referencia a una crítica que se ocupaba del detalle, aparentemente pasando por alto cada poema en su conjunto. Sanín, decía Caro, se ensaña en los defectos más insignificantes de la obra de Núñez, en vez de considerar lo realmente importante: las

grandes verdades que expresa. Busca simplemente “cacofonías, rimas pobres, ‘palabritas’, defectos meramente formales y de accidente, sin elevarse jamás a ‘la región del pensamiento’”, cuando lo fundamental en poesía, y el objeto mismo de la crítica, son justamente las ideas que contiene el poema.

El humanista católico veía en el proceder de Sanín malevolencia y envidia contra Núñez. Sin embargo, como lo dice Jiménez, era algo más que eso lo que lo animaba a examinar cada detalle de manera particular, sin concebir de antemano el poema como una totalidad dada, según lo esperaba Caro. Era, primero, una forma moderna de hacer crítica, que iba directamente a los poemas y, por ese camino, se alejaba del enjuiciamiento sumario y panorámico que caracterizaba la crítica anterior. Y segundo, era una concepción moderna del arte, basada en la disociación entre belleza y verdad, proviniera esta última de donde proviniera: filosofía, religión, política. El punto crucial ahora es que la independencia de la belleza formal con respecto a la verdad; la liberación de lo bello frente a la tutela que lo verdadero había ejercido sobre él dentro de las jerarquías axiológicas tradicionales; su transformación en valor único del arte y la literatura, produjo ya en las obras artísticas una liberación de los detalles con respecto a la totalidad formal. Con la separación de la belleza y la verdad en el arte, en palabras de Jiménez, “se inicia un rompimiento en la unidad armónica de la obra que es la condición primera de la estética clásica. Fue a esto a lo que, precisamente, se le dio el nombre de ‘decadentismo’” (71). Cuando se disocian de la verdad, las obras de arte renuncian también a la finalidad que les permitía formarse como totalidades armónicas, que garantizaba de antemano el vínculo causal de las partes. En otras palabras, cuando la verdad se independiza de la forma artística, las partes de la obra ya no cuentan con un principio exterior que determine a priori y con certeza el sentido o el papel que tienen en el todo. Las partes deben entonces encontrar ese sentido, de acuerdo con sus particularidades expresivas, dentro de la obra misma, aunque justamente por eso dicho sentido ya no será cierto o preciso.

David Jiménez ya había tocado este tema en un ensayo titulado “La estética musical en el *Doctor Faustus*”, escrito junto con Gloria Lucía Gómez y publicado en 1984. Refiriéndose a la satisfacción que siente el demonio de la novela de Thomas Mann por la moderna descomposición de la obra armónica, Gómez y Jiménez afirman lo siguiente: “si hablar de ‘obra’ implica hablar de una unidad, de un principio de composición que hace de lo diverso una totalidad, las ‘obras’ ya no existen”. No existen, precisamente, porque el arte y la literatura ya no cuentan, si es que alguna vez fue así, con un principio apriorístico de composición que permita transformar la heterogeneidad de las partes, de los materiales, en algo completamente homogéneo. Hay salidas de este callejón, por ejemplo en la música, que resultan excesivamente simplificadoras. Los neoclasicistas, como los folkloristas, suponen que es todavía posible refugiarse en normas musicales tradicionales. De ahí su insistencia en buscar la obra maestra adaptando convenciones que hace mucho tiempo dejaron de ser válidas. El problema, sin embargo, sigue allí presente, pues el quid radica en que “obra y verdad ya no se compadecen”. La idea de componer obras maestras es un anhelo del arte tradicional que carece de validez en la modernidad. El arte emancipado, propio de la época, niega la obra; niega la obra entendida como una totalidad armónica, una relación absoluta, completamente simétrica, entre el todo y las partes (74).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> En “La nueva poesía, desde 1970”, un escrito publicado en 1996, David Jiménez señala como punto crucial, en la tendencia histórica de negación de la obra, las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo xx: expresionismo, dadaísmo, surrealismo, principalmente. La consigna utópica latente en la negación de la obra por parte de estos movimientos era la integración del arte y la vida. Sin embargo, los experimentos más osados en esta vía, posteriores a las vanguardias, como el letrismo o la poesía concreta, ya no pueden entenderse en el mismo sentido. “El significado utópico revolucionario de la muerte del arte”, asegura Jiménez, “tal como lo sostenían algunos expresionistas y surrealistas de antaño, esto es, como desaparición de las barreras que separaban poesía y vida, se cambió súbitamente, en las últimas décadas [1960-1990], por una nueva utopía: la absorción e integración de todos los lenguajes y formas de comunicación en una lengua universal, enajenada, que triunfa sobre todas las diversidades y en especial sobre la plurivocidad de la poesía” (313).

Como el clasicismo, también el romanticismo hizo de la idea de unidad armónica el anhelo de toda obra artística, aun cuando en este caso no se tratara de una totalidad artificial, conseguida mediante convenciones formales, sino de una totalidad dada naturalmente. En ello estaba en juego el antiguo mito del universo como cosmos, esto es, como música, orden, armonía. “Cosmos”, según lo dicen Gómez y Jiménez, “es el nombre de la naturaleza en cuanto orden. Para el romántico, el orden natural es el único que no contradice la libertad. Hay una correspondencia profunda, no aparente ni inmediata, entre ese orden y la obra artística, en cuanto ésta es expresión de la libertad de un yo, es decir, es respuesta a una necesidad interior del hombre, llámese naturaleza o inspiración divina” (70). Así, cuando el hombre crea siguiendo sus designios interiores, no remitiéndose a principios formales invariantes, configura artísticamente la armonía preestablecida de la naturaleza, que es su propia naturaleza. Ésta es, ni más ni menos, la base del tópico romántico de las correspondencias universales. Es importante comprenderlo porque, como lo anota Jiménez en “Los inicios de la poesía moderna en Colombia: Pombo y Silva”, la poesía moderna se abre espacio no sólo a través de la disolución de la totalidad armónica del poema, sino de la disolución, o si se quiere, desilusión de las correspondencias románticas (35).

En este ensayo, el joven Rafael Pombo aparece como un primer destello de modernidad lírica en Colombia y, posiblemente, en Hispanoamérica. Esto se debe al “programa lírico de interiorización de todos los valores”, desarrollado en su obra temprana y del cual deducirían más tarde los modernistas la idea de autonomía literaria. Los poemas de juventud de Pombo, dice Jiménez, son el albor de un proceso semejante al que convertiría a Wordsworth en fundador de la poesía inglesa moderna. En “La hora de tinieblas” o “Invocación”, por ejemplo, la palabra Dios se relaciona menos con las trivialidades y la ortodoxia de la moral y la fe oficial, que con una verdadera fuerza espiritual. Esta fuerza, reservada para enfrentar los misterios de una interioridad en permanente crecimiento, no viene

a ser otra que la imaginación. Para el joven Pombo, la imaginación es una fuerza espiritual que se opone a las exigencias de reconocimiento provenientes de poderes heterónomos, pues le permite al individuo confrontar verdades aparentemente sagradas “en nombre de una verdad interior” que aflora “en los raudales del poema inspirado” (32-33). Sin embargo, a pesar del temprano albor de modernidad, el desarrollo poético de Pombo fue completamente distinto al de Wordsworth. El programa de interiorización de todos los valores entró muy pronto en conflicto con las creencias del escritor colombiano, cuya poesía terminó comulgando, casi sin resistencia, con la ortodoxia religiosa, la didáctica y el patriotismo.

Ahora bien, ese cambio no fue repentino ni estuvo exento de dudas. Sus mejores poemas de madurez, como “Noche de diciembre” o “Fonda libre”, en los que todavía despunta “el dios del yo interior y potencia otra vez el lirismo”, son intentos de reconciliación a través del tópico romántico de las correspondencias. La imaginación, asegura Jiménez, deja entonces de ser una fuerza espiritual del individuo para confrontar poderes exteriores, adopta la función de “mediadora y entra en escena para humanizar la experiencia de lo sublime como trascendencia absoluta” (33). Los escenarios de la experiencia poética ya no aparecen como invenciones de la fantasía. El aura de misterio que los atraviesa no es producto de la conciencia imaginativa, sino de la apertura momentánea de la expresión lírica a una revelación de trascendencia. En estos poemas de Pombo, la experiencia de las correspondencias se relaciona con una visión religiosa o cultural de la naturaleza. Tal vez la poesía propiamente romántica, dice Jiménez, no proviene sino del sentimiento de que el universo natural y sobrenatural participa de una profunda unidad. Dicha unidad sólo es reconocida en instantes epifánicos, que en la poesía del colombiano se relacionan casi siempre con el éxtasis amoroso. La identificación de los amantes en ese momento único de la pasión le permite al poeta vislumbrar la totalidad armónica del universo y reconocerse como parte integral de ella. La poesía encuentra así

su valor más pleno como fuerza natural integradora de lo que históricamente parece desintegrado (35).

Esto último señala que las correspondencias románticas implicaban ya una experiencia de pérdida. Manifestaban indirectamente que el sentido cultural del mundo, entendido como cosmos, había dejado de ser una evidencia compartida por todos los hombres. Sin embargo, en la obra de Silva, como en la de Baudelaire un poco antes, las correspondencias pierden definitivamente el nexo inmediato con la trascendencia que las caracterizaba en la obra de Pombo e incluso en la de los simbolistas franceses. Precisamente, Jiménez retoma en este punto la comprensión baudelaireana de las correspondencias como ese calor de choza, ahora irreparablemente perdido, que envolvía al hombre cuando contemplaba la redondez del globo, según los versos de “Le Goût du néant”; como esa “experiencia al abrigo de toda crisis” que es anterior a la historia, de acuerdo con la interpretación de Walter Benjamin. Silva, como muchos escritores modernos, no siente ya ese calor envolvente, sino el frío paralizante que queda cuando la totalidad se ha roto. Dicha totalidad puede ser evocada, a lo sumo, como parte de la vida anterior, como un momento de la prehistoria; o negativamente en la evidencia de su ruptura. Las revelaciones de una totalidad trascendente, deformadas, se convierten en “iluminaciones profanas” y, por este camino, en alegorías, pues no develan ya la esencia latente en las cosas, en la naturaleza, sino que desnudan toda su caducidad histórica (35). En el estupendo ensayo de 1998 sobre José Manuel Arango, Jiménez expresa esto mismo diciendo que el poema, cada poema moderno en particular, no cumple ya la tarea romántica de descifrar el universo de las correspondencias. No hay ya poeta alguno dotado para cumplir ese destino visionario. La poesía moderna toma su fuerza “de los vislumbres, inciertos, frente a esa posibilidad, o del rechazo a tan anacrónico mito que ha consumido la fuerza de los mejores” (43).

## V

La disolución de la armonía, entendida como disolución de la unidad formal del poema y del motivo de las correspondencias universales, empieza con algunos románticos ingleses y alemanes. A pesar de ello, buena parte de la tradición literaria y hermenéutica proveniente del romanticismo se funda todavía en el concepto de símbolo, que remitía en el clasicismo a la armonía formal y en el romanticismo a las correspondencias. En otras palabras, el concepto de símbolo sigue siendo, en muchos casos, la clave interpretativa de la literatura moderna, aun cuando ésta ha dejado de ser simbólica en sus mejores momentos. En este contexto David Jiménez suscribe la revaloración del concepto de alegoría, iniciada por Walter Benjamin y continuada por Paul de Man, como una manera de salir de esa ambigüedad crítica.

La concepción clasicista de símbolo se funda en la convicción de que la armonía formal es la esencia del arte. El clasicismo encontró el arquetipo del arte simbólico en la escultura griega. De ahí que algunos escritores posteriores se refirieran a esa concepción como la del símbolo plástico. Sus atributos son la claridad formal, la gracia y la belleza. A diferencia del símbolo místico, que trata de expresar un absoluto inefable y termina fácilmente quebrando la unidad formal, la claridad y la gracia de la visión, en el símbolo plástico el absoluto se adapta o se limita sin problemas a la forma armónica (Benjamin 1990, 157). La concepción romántica de símbolo nace hasta cierto punto como respuesta a la aparente demarcación rígida entre espíritu y naturaleza que caracteriza al símbolo plástico. En cambio, está más cercana a la idea del símbolo místico, pues se funda en la creencia de la identidad, vislumbrada en un instante epifánico, entre espíritu y naturaleza. Sin embargo, la simbología romántica se muestra por eso, a posteriori, emparentada con el clasicismo, ya que la noción de una identidad entre lo finito y lo infinito, entre lo individual y la idea, entre la naturaleza y el espíritu, es también la esencia del símbolo

plástico, aun cuando para el clasicismo esto se produzca gracias a características formales. La veneración clasicista del cuerpo humano y de la representación escultórica de los dioses griegos responde, de otra manera, a la misma voluntad romántica de totalidad simbólica (180).

Ambas nociones de símbolo fueron elaboradas por oposición a un concepto reducido de alegoría. Esto explica el énfasis de Benjamin sobre el carácter especulativo de la idea tradicional de alegoría, en cuanto no responde a un interés real por comprenderla, sino a la intención de tener un fondo oscuro sobre el cual se destaque la idea de símbolo. Goethe por ejemplo, como lo señala Jiménez en “El romanticismo inglés frente a la crítica contemporánea”, expresa la diferencia entre símbolo y alegoría de modo concluyente: mientras ésta posee una función simplemente transitiva o comunicativa y una finalidad didáctica, en virtud de lo cual la representación particular viene a ser sólo un ejemplo de lo general, aquél es en sí mismo la esencia de la poesía, pues no es ejemplo o signo de otra cosa, sino aquello individual ligado de manera orgánica a la universalidad de la idea. El símbolo capta vivamente lo particular, dice Goethe, y recibe con ello lo general sin mediación alguna. En el esquematismo de la alegoría, por el contrario, se pierde la vitalidad de lo individual, porque en ella cada detalle tiende hacia un sentido previamente fijado e invariable y pierde valor más allá de los cometidos didácticos que inspiran su función. En el símbolo, en cambio, Goethe ve siempre algo de intransitivo, pues la particularidad del objeto no se pierde en su relación con lo general. Aquí “los contrarios alcanzan una síntesis armónica, pero en su expresión artística verdadera, la cosa seguirá siendo cosa singular y concreta, sin perder por ello su nexo con lo universal” (1995, 51-52).

Esto se convierte en una especie de “catecismo romántico”, según la expresión de Jiménez. Con otros términos, Coleridge apunta en la misma dirección que Goethe. Para el inglés, alegoría no significa sino traducción de un concepto a una imagen, en tanto que la noción de símbolo se refiere a la finitud que



transluce o transparenta lo infinito. En la particularidad del símbolo se lee la unidad del todo porque lo simbólico participa inmediatamente de esa totalidad. De las palabras de Coleridge, Jiménez destaca los términos transparencia y traducción: el primero, dice, enseña la fluidez de la relación entre lo eterno y lo temporal que los románticos le adscribían al símbolo (52). La mayoría de ellos veía en éste una captación concreta de la identidad entre lo general y lo particular como evidencia viva e instantánea de la insondable unidad entre lo natural y lo sobrenatural. A esto se refiere Schelling cuando dice, por ejemplo, que “la representación de lo absoluto con indiferencia absoluta entre lo general y lo particular es, en particular, sólo posible simbólicamente” (Arnaldo 185-186). En la expresión alegórica los románticos veían más bien una obstrucción de ese flujo, de esa transparencia de lo infinito en lo finito. Lo que en ella queda, decía el mismo Coleridge, son solamente fragmentos, pedazos dispersos de una gran unidad original.

Aunque en estas palabras tocaba ya a la puerta una mejor comprensión de la alegoría, no serían los románticos quienes la abrirían. Revalorar el concepto de alegoría aclara su importancia como categoría hermenéutica en la interpretación de la modernidad literaria, modernidad de la que hace parte importante la misma literatura romántica. Si en su momento fue vista por los clasicistas y, sobre todo, por los románticos como un procedimiento mecánico a través del cual se establecía una relación arbitraria entre cosas dispares, “hoy ha ganado atención en la teoría y en la crítica”, dice Jiménez, “precisamente porque ya no se tiende a mirar el poema como un todo orgánico sino como un conjunto discontinuo de elementos heterogéneos, donde lo dispar sigue siendo dispar sin reclamar parte en una unidad superior viviente” (1995, 53).

La categoría decisiva de acuerdo con la cual Benjamin redefinió la relación entre lo alegórico y lo simbólico es la de temporalidad. Algunos románticos hicieron este hallazgo sin adelantar en su desarrollo epistemológico. Escritores como Creuzer y Görres señalaron que la diferencia entre ambos

modos expresivos no podía formularse ya como una diferencia entre ser y significación. La distinción radica, más bien, en el carácter epifánico propio del símbolo pero ausente en la alegoría, por el que se revela de forma instantánea la unidad entre lo inmanente y lo trascendente. La alegoría podría ser mejor caracterizada como una serie móvil de momentos yuxtapuestos o en progresión. El instante místico, en que la imagen acoge orgánicamente un sentido absoluto, es la medida temporal de la experiencia simbólica, esa experiencia al abrigo de toda crisis de la que se habló antes. Por el contrario, la experiencia alegórica debe medirse en términos de tiempo histórico. En ella se abre un abismo insalvable entre la imagen y el sentido, y lo que en ese abismo se agita no es más que la violencia del movimiento de la historia. “El instante místico”, dice Benjamin, “se convierte en el ‘ahora’ actual; lo simbólico se deforma en lo alegórico” (1990, 176).

Si en la expresión simbólica la naturaleza es transfigurada a la luz de la trascendencia, en la expresión alegórica la historia se muestra en toda su decadencia. En palabras de Jiménez, “la alegoría es, frente al símbolo, visión secular de la historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo, en cuanto sujeción a la muerte, en cuanto visión de lo caduco, de la significación que fructifica sólo en estrecho contacto con la muerte” (1995, 54). Es en la muerte donde fructifica el sentido de la historia profana, porque en ella se abre con mayor profundidad el abismo entre naturaleza y espíritu, entre inmanencia y trascendencia. La voluntad de totalidad simbólica les impidió al clasicismo y al misticismo romántico ver en toda su crudeza el carácter inacabado y la falta de libertad de la naturaleza sensible. En la modernidad se rompe definitivamente esa ilusión; la idea de cosmos pierde su sentido y la analogía se seculariza. Según Jiménez, “la alegoría carece, por ello, de la armonía formal que posee el símbolo, pues en ella se expresa, como enigma, la condición temporal, histórica, individual, de la existencia humana”. A la luz de la intuición alegórica la imagen del mundo se convierte en fragmento. Los tres versos

finales de un poema de *Día tras día*, el que comienza “Si de verdad todo poema...”, expresan esto con claridad: “los poemas son ecos / de una totalidad que no ha culminado / o que ya se descompuso” (1997, 99).<sup>4</sup>

El interés de David Jiménez por el concepto de alegoría como categoría hermenéutica de la modernidad literaria es anterior al ensayo sobre el romanticismo inglés. Aparece ya en *Fin de siglo*, específicamente en sus reflexiones sobre la poesía de Silva. “Ser moderno”, dice en el ensayo titulado “El arte por el arte”, “es sospechar que la realidad ya no puede comprenderse en términos de totalidad armónica llena de sentido” (1994, 76). Los mejores poemas de Silva ven en el mundo únicamente formas, más allá de las cuales sólo hay interrogantes sin respuestas precisas, como en el poema “...?...” (“Estrellas que entre lo sombrío...”) de *El libro de versos*. Además, la desvalorización de la existencia concreta, de la naturaleza entendida como totalidad armónica, abre igualmente el espacio poético a la vacuidad de la trascendencia, a un más allá sin contenido positivo y, por lo tanto, “únicamente dado a la sugestión o a la alegoría”. Éste es el problema que afecta al símbolo en la modernidad, según palabras de Jiménez en “Silva y la modernidad imposible”: se descompone como símbolo “cuando su cara significativa se vuelve hacia la nada como significado” (1994, 112-113). El desencantamiento del mundo en *Gotas amargas* tiene su correlato directo en esa vacuidad de significado de la trascendencia. En este libro, Silva sólo encuentra el camino de la poesía destruyendo ídolos y dioses. El ideal se desvaloriza

---

<sup>4</sup> Puede que el poema completo no se cuente entre los mejores de Jiménez, pero es interesante, justamente, por la fuerte ironización del tópico de las correspondencias: “Si de verdad todo poema habla de ti, / no simplemente a ti, / si de verdad en cualquier música podrías encontrarte / en cualquier tonalidad de la tarde disolvete, / si de verdad cada muerto en la violencia te ataño / no sólo como la muerte de tu hermano / sino como el muerto que tú mataste, // entonces todos los pedazos son piezas / los muñones son miembros / y los poemas son ecos / de una totalidad que no ha culminado / o que ya se descompuso”.

por la obstinada presión de la realidad histórica. La búsqueda de misterio en el temblor más sutil de lo real, que había caracterizado a Silva como poeta simbolista, deja su lugar a una visión profana del mundo. “El simbolismo se ve sustituido por el naturalismo, pero un naturalismo que descrea de sí mismo, que no es más que el hueco que dejó la ausencia de poesía”. Ese descreimiento explica por qué en algunos poemas del libro se filtran aún ciertas vibraciones enigmáticas, ciertos estremecimientos que en todo caso nunca llegan a postular un sentido total. En los mejores momentos, sin embargo, aparece “la expresión más vigorosa de un modernismo al revés: allí donde la sensibilidad para lo desconocido ha naufragado, lo trivial también se resquebraja y los pedazos van a la deriva, sin sentido” (131).

Cabe, no obstante, señalar que en *Fin de siglo* se mantiene la ambigüedad histórica del concepto de alegoría. Por ejemplo, en “Guillermo Valencia, el poeta y sus ritos” la alegoría es enfrentada al símbolo y definida en la forma romántica: una “relación cerrada entre dos términos” que remiten invariablemente uno al otro, configurando “un mundo de certezas plenamente delimitado en el espacio y en las palabras. El significado unilateral, la alegoría inequívoca, cierran toda posibilidad al simbolismo poético” (206-208). Más adelante Jiménez lo expone con términos distintos: “la construcción alegórica de un doble plano como juego de correspondencias entre términos explícitos, ambos igualmente definidos, pensados por fuera de la poesía y trasladados luego al verso, es un rasgo característico de la obra poética de Valencia” (210). En otro ensayo, el que se titula “Prerrafaelismo y naturalismo en *De sobremesa*”, sucede exactamente lo contrario. Desde el principio se desarrolla la oposición entre simbolismo y naturalismo como el conflicto central en la novela de Silva. Sin embargo, en las dos últimas páginas el conflicto pasa a ser un enfrentamiento entre naturalismo y alegoría, sin que medie ninguna diferenciación entre este término y el de símbolo. De hecho, la experiencia alegórica es definida aquí, en el senti-

do romántico del símbolo místico, como el vago y repentino “hallazgo de una verdad pura y sobrenatural” (196-197).

## VI

Revalorar el concepto de alegoría exige, al mismo tiempo, revalorar la noción romántica de autonomía, pues ésta tiene uno de sus fundamentos históricos en la idea de símbolo proveniente del clasicismo. La idea de símbolo, en cuanto totalidad armónica que se mantiene tenazmente idéntica a sí misma, en la que ser y forma, idealidad y realidad, constituyen la más plena unidad, es parte del trasfondo de la idea romántica según la cual el poema pertenece a un orden espiritual autónomo, que trasciende por entero las condiciones históricas de la realidad empírica. Comenzando el siglo xx, un escritor como Georg Lukács sostuvo en su juvenil *Teoría de la novela* una idea semejante de autonomía literaria. Lo hizo cuando estableció un paralelo entre dicha idea y el conflicto que, según él, afecta al personaje don Quijote.

Empezando la segunda parte del libro, el “Ensayo de tipología de la forma novelística”, Lukács asegura que el proceso de secularización del mundo se manifiesta en la novela como una inadecuación entre espíritu y acción, entre la interioridad del individuo y sus aventuras. Esta inadecuación es de dos tipos: la interioridad del personaje puede ser más ancha, desbordar el mundo externo que es escenario de sus acciones, o más estrecha que ese mundo (363). El caso en la novela de Cervantes es el segundo. El ideal de don Quijote, que Lukács llama abstracto, se convierte en obsesión demoníaca para el caballero, quien emprende el camino hacia su realización inmediata sin tener en cuenta la distancia que separa al ideal de su concreción en la realidad. Con la fe más genuina, el personaje deriva su existencia del ideal y experimenta cualquier incongruencia de éste con la realidad como producto de maléficos encantamientos. Así, según Lukács, la problemática del personaje resulta ser una total falta de problemática interior,

debida a su incapacidad para diferenciar entre la realidad y el ideal. El caballero y el mundo que se le resiste, se dice en uno de los pasajes, no tienen nada en común, por lo cual su relación nunca llega a ser una verdadera lucha, sino apenas un recíproco ignorarse que provoca una larga serie de equívocos y grotescos desencuentros (364-365). El estrechamiento del alma del personaje con respecto al mundo consiste, precisamente, en que el ideal se apodera completamente de su interioridad y se afirma como única realidad. Por este camino don Quijote se eleva hasta la más pura sublimidad, intensificando de paso el prosaísmo del mundo contra el que choca. Su alma descansa en la trascendencia alcanzada por el ideal, indiferente a cualquier problema concreto. En ello se manifiesta con toda claridad el carácter demoníaco del ser poseído por su ideal, pero también su fascinante semejanza con lo divino. “El alma del héroe”, asegura Lukács, “está en reposo, cerrada en sí, en sí consumada, como una obra de arte o como una divinidad; mas ese rasgo esencial no se puede manifestar en el mundo externo sino por medio de aventuras inadecuadas que carecen de fuerza refutatoria por la propia cerrazón maníaca del personaje; y su aislamiento, tan análogo al de la obra de arte, separa al alma no sólo de toda realidad exterior, sino también de todos los terrenos del alma misma que no están asidos por el demonio” (366).

No es arbitrario exponer estas ideas del escritor húngaro sobre el *Quijote*. En el artículo “Épica y novela en *El Quijote*”, publicado en 1993, David Jiménez hace una crítica de la interpretación lukacsiana que sirve de entrada a sus reflexiones acerca de la autonomía literaria. Según Jiménez, Lukács continúa el tradicional dualismo de las lecturas del *Quijote*, que enfrenta rígidamente al personaje, como polo del ideal puro, con la realidad histórica, como polo de la pura alienación. Ve al héroe completamente encerrado en su ideal, como un personaje aislado de los antagonismos de la vida de su época (8). Al igual que Marthe Robert en *Lo viejo y lo nuevo*, dice Jiménez, Lukács presenta implícitamente a don Quijote como un héroe

perteneciente al ámbito de la épica, opuesto del todo al mundo novelístico en el que se mueven los demás hombres.

Ahora bien, sería posible hacer esta rígida división de planos si el personaje se adecuara del todo a la abstracción de su ideal. El problema radica en que tal adecuación no es completa, y por lo tanto, en que “los dos planos no se cortan por el punto donde lo señalan Lukács y Marthe Robert, sino por el interior mismo del personaje, dividiéndolo en partes contradictorias, irreconciliables” (9). Reducir el personaje al contenido de su ideal, y el ideal a simple abstracción, implica, dice Jiménez, robarle toda su carga novelística y deformarlo de tal modo que se convierte en una figura mítica.<sup>5</sup> Por una parte, Lukács presupone que el ideal de don Quijote constituye una esfera intemporal e independiente con respecto a la realidad empírica. Por eso lo califica de abstracto. Pero el ideal de don Quijote, según Jiménez, contiene una “sustancia íntegramente histórica”, pues sus materiales provienen tanto de los libros de caballerías que parodia como del humanismo utópico renacentista. Por otra parte, al reducir el personaje a su ideal se omite el hecho de que la sombra del hidalgo Alonso Quijano persigue a don Quijote en todas sus aventuras. Para encajar al personaje de lleno en el ideal, en palabras de Jiménez, “habría que poner entre paréntesis su cuerpo”. Pero el cuerpo del hidalgo cumple una función novelística: oponer resistencia a su destino de caballero andante. Es el primer obstáculo entre los que le impiden realizar su ideal, y Cervantes se complace con frecuencia narrando situaciones en las que el cuerpo grotesco del caballero, en disonancia con sus discursos, resalta la

---

<sup>5</sup> Hay que anotar, en todo caso, que el propio Lukács, casi medio siglo después de la publicación original de *Teoría de la novela*, reconoció esto sin desarrollar sus consecuencias críticas. En el prólogo redactado para la edición de 1962, el ensayista húngaro afirma: “en la tipología de la forma novelística tiene una importancia decisiva la alternativa siguiente: si el alma del personaje principal es demasiado estrecha o demasiado ancha respecto de la realidad. Esta división tan abstracta no es, a lo sumo, adecuada sino para ilustrar algunos momentos de la obra tomada como representativa del primer tipo, el *Quijote*. Pero es demasiado general para captar toda la riqueza histórica y estética de esa misma y sola novela” (1985, 283-284).

contradicción novelística en la intimidad del propio personaje. “Habría que invertir la afirmación de Lukács, para quien todo el significado del héroe deriva del ideal que encarna: por el contrario, el ideal deriva todo su significado de la relación con las concretas particularidades del personaje, su situación histórica, su clase social, su familia, su aldea, sus rasgos personales antiheroicos” (8).

Los planos del ideal y la realidad, en la novela de Cervantes, no se cortan, pues, en el lugar donde cree Lukács, formando una simple oposición entre la pureza del personaje y la impureza del mundo alienado, sino dentro del héroe mismo. De igual modo, los planos del arte autónomo y la sociedad tampoco se cortan, como lo pensaba en su juventud el escritor húngaro, a la manera de una separación limpia entre la obra pura y la impura realidad exterior. Lukács considera que la obra de arte se cierra en sí misma y se consume internamente, aislada por completo del mundo histórico, pero es demasiado simplificador ver el arte y la sociedad como la parte buena y la parte mala de una totalidad dividida por el medio. En un escrito redactado el año pasado, “Adorno: la música y la industria cultural”, Jiménez asegura que toda obra se objetiva y perdura gracias a fuerzas históricas, y que por lo tanto no tiene sentido ver el arte, aun el que aparenta ser autónomo, “como un fenómeno espiritual, perteneciente a una esfera no subordinada a las leyes históricas y libre de los problemas reales” (2006, 222). Toda obra de arte autónoma debe ser comprendida desde una perspectiva doble, situada en un punto crucial muy delicado, en sí misma dividida en partes contradictorias que no son conciliables simplemente por la voluntad del artista o del lector. Esa perspectiva doble es la de la independencia y la dependencia social. Fue justamente Theodor W. Adorno quien se refirió a este carácter doble del arte, en tanto que hecho social y al mismo tiempo autónomo. Además, a la luz de lo dicho hasta aquí, no parece casual que el ensayista alemán trace el desarrollo de esa duplicidad precisamente a partir del *Quijote*. Según Adorno, el que el



arte sea un hecho social sólo se hace explícito cuando, con su aburguesamiento, comienza su autonomización, ya que esto implica una nueva relación de las obras con la sociedad, en tanto que son artefactos, objetos fabricados (Adorno 298).

Esta perspectiva doble del arte, como fenómeno independiente de la historia y como fenómeno histórico, es lo que permite comprender que cada obra, por sus propios medios, expresa los conflictos de la realidad. La discusión que Jiménez entabla con el estudio de Erich Auerbach sobre el *Quijote* se refiere a ello. En el ensayo de *Mimesis* dedicado a la novela de Cervantes, Auerbach asegura que “las aventuras de don Quijote no ponen en evidencia ningún problema radical de la sociedad de aquel tiempo” (324). Aun cuando el *Quijote* pertenezca a una época en que el sentimiento y el concepto de la tragedia vital despiertan para la mentalidad europea, Auerbach considera que la novela de Cervantes no contiene nada que sea realmente trágico o problemático: es apenas una descripción divertida y pintoresca, nunca crítica, de la realidad de su tiempo. A contraluz de la locura del personaje, la España de entonces aparece como un orden claro y estable. El caso es, dice Jiménez, que una sola pregunta hace tambalear el esquema planteado por Auerbach: “¿el que pone en libertad a los galeotes es necesariamente el loco y no el cuerdo?”. Podría ser, como arguye el mismo personaje, que la perdición de esos hombres fuera causada, no por su culpabilidad real, sino por la falta de ánimo del uno en la tortura, que lo lleva a confesar un delito no cometido; o por la escasez de dinero del otro, que lo hace blanco fácil de una justicia corrupta; o por la sentencia torcida del juez, que se ensaña sin razones con el de más allá. El quid del asunto radica en que el *Quijote*, más que un reflejo inmediato de los problemas de la realidad cotidiana, es una interpretación de tales problemas, quizá más precisa y penetrante que algunos tratados eruditos sobre la historia española de finales del siglo dieciséis y comienzos del diecisiete. Auerbach puede encontrar forzado ver en la novela de Cervantes una expresión de profundas contradicciones

sociales, pero “la misma construcción formal de la obra como juego dialéctico de antítesis es la respuesta literaria exacta para una época de extremos antagonismos que hizo de la paradoja su manera favorita de expresión, una época en la que incluso los ‘arbitristas’ solían describir la decadencia de España como un ‘encantamiento’ de la realidad” (Jiménez 1993b, 8).

Utilizando una expresión de las páginas que introducen *Poesía y canon*, es posible decir que “autonomía y heteronomía se cruzan permanentemente”, y que ese cruce se produce tanto dentro como fuera de las obras literarias. Fuera de ellas porque incluso las obras autónomas están en relación con “un campo más amplio que el textual, donde intervienen agentes distintos de los actores centrales que son los poetas y los críticos” (2002b, 12-13). Ese campo más amplio que el textual, al que se refiere Jiménez, comprende todo lo que se sitúa dentro de aquello que el sociólogo francés Pierre Bourdieu llama “campo literario”. La subordinación de escritores y obras a él se produce de maneras muy diversas, pero esencialmente debido a las mediaciones que sobre ellos ejercen los diferentes agentes del mercado literario, o de la institución social literatura como la llama Rafael Gutiérrez Girardot: editores, impresores, difusores, distribuidores, etc. Además de esto, según lo señala Jiménez, se produce una inevitable articulación del campo literario con otros campos, articulación por la cual se perpetúan ciertas formas de dependencia de las obras y los escritores con respecto a la totalidad social, a través de las mismas editoriales, pero también de los medios de comunicación masiva y las instituciones académicas.

Esto puede entenderse, para decirlo con palabras de Adorno, como la inmanencia de la literatura en la sociedad. Sin embargo, al igual que Adorno, Jiménez piensa que lo esencial del proceso literario son los textos y sus relaciones recíprocas, aun cuando sea importante comprender el lugar que ellos ocupan en el campo literario y en el todo social (2002b, 12). Para él, el cruce decisivo entre autonomía y heteronomía se produce por la inmanencia de la sociedad en la literatura,

dicho nuevamente en términos de Adorno. Esto lo distingue con claridad de un escritor como Bourdieu. En “Notas citas y comentarios” (2001), Jiménez asegura que éste, en casi todos los contextos, “pone en evidencia su relación meramente sociológica con el arte” porque se preocupa por mostrar el arte y la cultura sólo como una serie de objetos destinados al “consumo socialmente estratificado” (347). Ahora, la inmanencia de lo social en el texto, como lo deja ver su crítica a Auerbach, no se refiere al reflejo inmediato de un pedazo de la sociedad en la obra. Quizá esto sea lo menos importante. La sociedad es tan intrínseca a las obras autónomas que sería excesivamente reduccionista buscarla sólo en las descripciones, sobre todo porque implicaría volver a suponer una oposición rígida entre obra y sociedad, una distancia superable únicamente gracias a la técnica del reflejo.

Tal vez sea en la lírica donde la relación esencial entre autonomía y heteronomía se muestra con mayor evidencia. En “El romanticismo inglés frente a la crítica contemporánea”, David Jiménez asegura que la lírica autónoma mantiene, desde el romanticismo, una relación negativa con respecto a la sociedad. “Desde que el mundo histórico dejó de ser un tema de celebración para el poeta, la poesía se propuso negarlo y, a su vez, ser negada por él” (1995, 44). La función del poema, a partir de entonces, consiste en borrar la inmediatez de lo factual, aniquilar la contingencia de los fenómenos históricos y convertirlos en experiencias interiores, en actos de conciencia. Esto hizo que, también en el romanticismo, se iniciara la interminable cadena de quejas en contra de la autonomía literaria, que llega hoy hasta los estudios culturales. Buena parte de estos estudios encuentra como ideológico todo lo que se presenta como autónomo. Ideológico en el sentido de falsa conciencia, pues consideran que la literatura autónoma deja intacta la sociedad que niega y, por ello mismo, la afirma tal cual es. En todo caso, habría que preguntar si las obras con intenciones políticas directas, de crítica y representatividad, como lo desean algunas tendencias de los estudios culturales, se preservan de

ese carácter ideológico. Parece más convincente decir que, a menos que los textos se conviertan en decretos estatales, ni siquiera simplemente en panfletos, siempre estará en duda su intervención directa en la sociedad.<sup>6</sup>

Así como la sociedad es más que lo que la literatura condena —pues también incluye la vida, aunque sea problemática, de mujeres y hombres—, el carácter ideológico del arte autónomo no se reduce a ser únicamente falsa conciencia —pues no toda conciencia es inmediatamente ideológica, ni toda ideología sólo falsa conciencia—. A esto se refiere Jiménez cuando dice, y aquí volvemos al ensayo sobre el romanticismo inglés, que la poesía moderna es tan ideológica como la poesía clásica,<sup>7</sup> pero que, aun así, es justamente la ideología lo que le permite a la primera ser autónoma y, a la vez, crítica. Por un lado, porque “es la ideología la que otorga a todo poema su aquí y ahora, su realidad concreta, proporcionándole los temas, las ideas, los interrogantes y el lenguaje de un momento histórico determinado” (1995, 45). Y por otro lado, porque sin esos elementos el poema no podría darle cuerpo a su autonomía, no podría desplazar los problemas políticos al espacio interior de la conciencia lírica —el único en el cual puede trabajar con ellos—, y no podría entonces convertirse en un emblema individual y concreto de la “tragedia social de la época”. La lírica autónoma, asegura Jiménez en otro ensayo,

---

<sup>6</sup> Al parecer, Jiménez se refiere justamente a esto en un escrito publicado en 1993, “El ensayo crítico”. Allí dice que “es la impotencia misma de la literatura, su situación actual despojada de toda eficacia masiva y de todo efecto sobre las palancas decisivas del poder —al contrario de lo que sucedió por tanto tiempo en Colombia, en un pasado no tan lejano— lo que ha suscitado ese tono amargo y de reproche en la crítica. Toda ilusión de convertir el texto literario en un acto de fuerza hacia fuera ha cesado, no sin dejar una sensación de vacío que trata de llenarse con ciertas retóricas de salvación o con ciertas salvaciones personales sin retórica” (4-5).

<sup>7</sup> Esto es así porque, si bien los procedimientos formales de la poesía moderna niegan la instrumentalidad de los de la poesía clásica, con la intención de superar su carácter ideológico, ambas afirman el *statu quo* de la sociedad, la primera por omisión y la segunda por acción.

tiene su propia manera de participar en la historia colectiva. Aunque dé la impresión de no someterse para nada a las normas de la cultura como institución social y de crecer por su propio impulso como si obedeciese a leyes naturales —a la respiración o a los instintos del poeta—, no es, sin embargo, culturalmente inocente. Detrás de su apariencia salvaje o excesivamente privada y secreta, se levanta el testimonio más revelador acerca de los conflictos y aspiraciones de una sociedad. Precisamente porque el poema sólo puede tratarlos en cuanto experiencia vivida por un individuo, no en cuanto esquema general y abstracto, la poesía traza la línea menos insegura cuando se ha de reconocer la verdad de un sentimiento colectivo o la autenticidad de un comportamiento cultural. Pueden recorrerse todas las demás artes tanto como las ciencias sociales, los medios de comunicación o incluso la novela: ninguna forma de expresión ha señalado con más certera precisión lo que somos, cómo sentimos y dónde nos duele la realidad a los colombianos. (1996b, 320)

## VII

La literatura moderna, como escenario del carácter fragmentario de la expresión alegórica y del cruce entre autonomía y heteronomía, implica una actividad crítica particular. Por un lado, supone tener en cuenta el equívoco que surge cuando, a la luz de la noción de símbolo, se interpreta el texto como una totalidad coherente, con un núcleo de sentido que le da valor de unidad. Una teoría hermenéutica basada en la idea de símbolo conduciría la interpretación del poema en forma analógica, como si éste fuera un conjunto de signos del todo motivados, hacia un sentido teleológico, y posiblemente teológico, al que remitiría cada una de sus partes (Jiménez 1995, 53). Por otro lado, supone ser consciente de que el sentido de un texto no reside exclusivamente en él mismo, como si se tratara de un fenómeno espiritual independiente y de orden superior a la historia, sino en las diversas relaciones de afiliación

que establece con los procesos materiales de la vida. En ambas cosas piensa Jiménez cuando señala, en *Historia de la crítica literaria*, que “todo texto debe ser leído como prosa profana, sin interponer velos de trascendencia o cualquier otro tipo de veneración heredada” (1992b, 124).

Esto de leer todo texto como prosa profana entraña, además, un distanciamiento de la crítica con respecto a dos lugares comunes entre los que ha oscilado tradicionalmente. Como lo señaló el escritor colombiano en “El ensayo crítico”, esos dos lugares son los de “un lirismo que podría resultar peligrosamente anodino y un academicismo volcado hacia ciertas tecnologías del análisis literario” (1993a, 5). Los ensayistas líricos pasean sus almas sensibles y extasiadas por las obras literarias, con la firme convicción de no emitir juicios de valor ni realizar discernimientos que, por su carácter racional y analítico, puedan mancillar el objeto de su inefable experiencia. Los academicistas, por el contrario, que no tienen problema en secuestrar las obras con su armamento terminológico, tienden más bien a utilizar los textos como campos de entrenamiento para ejercitar su “malabarismo” o “su gimnasia conceptual y lexicográfica”, según las expresiones de Jiménez. En ambos casos, inevitablemente, el lenguaje se convierte en el protagonista, mientras la crítica pierde su propia sustancia crítica en manos de la arbitrariedad subjetiva y la imposición de esquemas predeterminados, pues ni siquiera los ensayistas líricos, aparentemente tan naturales, se salvan de la figura retórica y del cliché.<sup>8</sup>

Tomar distancia con respecto a esas dos posturas no significa encontrar un lugar en el medio. La crítica no debe buscar un equilibrio, mezclando un poco de lirismo y un poco de academicismo. Por supuesto, tomar distancia tampoco significa

---

<sup>8</sup> Una arbitrariedad parecida señalará luego Jiménez en ciertas tendencias de los estudios culturales. Por ejemplo, en “Notas, citas y comentarios”, un escrito publicado en el año 2001, dice que esto sucede cuando algunas críticas feministas “van a las obras en busca de lo específico femenino o juzgan el valor de las mismas según se adapten o no a sus ideas preestablecidas de lo que debe ser el compromiso de la escritora con las luchas políticas del feminismo” (352).

que la crítica deba excluir todo rastro de subjetividad y toda terminología, no sólo porque hacerlo es imposible sino porque siguiendo este camino llegaría nuevamente a la mitad. Si de alguna manera es posible, para la crítica, distanciarse del lirismo y el academicismo, esa manera no es otra que la de una “total subordinación del intérprete al texto”, para utilizar las palabras de David Jiménez en su ensayo sobre Adorno (2006, 224). Es verdad que esa expresión aparece en un contexto diferente: el de la interpretación instrumental del texto musical. Sin embargo, más que por la coincidencia de los términos, tiene sentido utilizarla para el caso de la lectura literaria porque las ideas de Adorno sobre la interpretación musical provienen, directamente, de las que antes había desarrollado Benjamin para el caso de la interpretación de textos literarios (particularmente en *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, en el ensayo sobre “*Las afinidades electivas de Goethe*” y en *El origen del drama barroco alemán*). En últimas, leer un texto como prosa profana implica, esencialmente, leerlo como un objeto que exige ser leído en cuanto texto, es decir, al hilo de sus características objetivas.

Las dos tendencias que Jiménez denomina lírica y academicista fueron criticadas de modo similar por Rafael Gutiérrez Girardot en la última conferencia de *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana*. A la primera se refirió como “el juego o el ejercicio de la vanidad” sobre las obras, vanidad que no es de ninguna manera ajena a la segunda tendencia, llamada por él de la “inflación” o la “embriaguez terminológica”. El escritor colombiano asegura que los trabajos que adolecen de esta inflación, entre los cuales se cuentan para él los de Michel Foucault y Julia Kristeva, ejercen por ello violencia sobre los textos. Por ejemplo, dice Gutiérrez, en *Le Texte du roman* Kristeva empieza por definir los conceptos con los que se aproximará a la novela. De ahí se sigue un condicionamiento en la selección de los textos a interpretar y en la interpretación misma, pues las novelas terminan siendo ejemplos que prueban una teoría previamente elaborada. Este

desplazamiento, por el cual el objeto se convierte en pretexto, implica, según Gutiérrez, invertir el camino que debe seguir toda teoría crítica verdadera. “La teoría se va formando en el análisis del objeto y tanto la terminología como la teoría son el resultado de ese análisis. La teoría y la terminología surgen del objeto, al que se debe hacer hablar mediante preguntas, es decir, la teoría y la terminología no son respuestas previas a preguntas que no se ha hecho al texto sino que se deducen de un juego especulativo” (1989, 93). Hasta cierto punto, Gutiérrez Girardot y Jiménez coinciden en esta última concepción. La diferencia surge cuando se piensa que, en más de un caso, los ensayos críticos de aquél adolecen de la misma inflación terminológica que se le critica a Kristeva, pues en varios de ellos la teoría no se va formando al hilo del análisis de las obras, sino que las obras acaban siendo tomadas, según las expresiones del propio Gutiérrez, como “documentos” o como “ejemplos” de una teoría formulada con anterioridad (1987, 36 y 45). Evidentemente, esta forma de proceder condiciona los alcances de la interpretación de los textos y, en definitiva, también los alcances histórico-filosóficos de la teoría.

Esto último se aclara un poco contrastando las interpretaciones del modernismo que hacen Gutiérrez Girardot y Jiménez a la luz de la novela de artista hispanoamericana. La intención del primero —en *Modernismo: Supuestos históricos y culturales*— de ubicar las literaturas hispánicas de finales del siglo diecinueve en el contexto europeo, abonó tierra muy fértil para las posteriores revisiones del modernismo, incluida la de Jiménez. Sin embargo, esa misma intención le impone ciertas restricciones a su interpretación, quizá porque las diferencias entre el contexto iberoamericano y el europeo tienden a ser desestimadas. Gutiérrez acepta que las sociedades de lengua española no tuvieron en el siglo diecinueve clases burguesas tan amplias y fuertes como la inglesa y la francesa. Acepta, igualmente, que las hondas transformaciones, operadas por las ideologías utilitaristas de Jeremy Bentham y Destutt de Tracy y por la nueva legislación, fueron relativas a las propias tradi-



ciones españolas e hispanoamericanas. Pero aún así asegura que “los principios de la sociedad burguesa se impusieron en todas ellas” (1987, 32).

Sobre esta base, la primera parte del libro comienza, justamente, por una exposición muy detallada acerca de la situación del arte en la moderna sociedad burguesa, según la teoría hegeliana, y acerca de la difusión análoga de esa sociedad en los dos continentes. Lo que interesa ahora es que, según Gutiérrez, el conflicto fundamental al que se enfrentan el arte y los artistas modernos, incluidos los modernistas, es su choque con la estructura social y la mentalidad burguesas. Éstas hacen del hombre, y especialmente del artista, un anfibio, un ser que se ve obligado a vivir entre dos mundos contradictorios, que no encuentra en ninguno de los dos la completa satisfacción de su existencia (27). Como lo señaló Silva en algún aparte de su correspondencia, el artista debe desarrollar en sí mismo dos individualidades contrapuestas para poder sobrevivir: una que luche contra las realidades materiales de la vida y otra que se complazca en el reino espiritual del arte. En Europa e Hispanoamérica, dice Gutiérrez, este conflicto fue ejemplificado por numerosas novelas de artista, de manera sobresaliente por *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans y por *De sobremesa* (1896) del mismo Silva. Estas obras tienen en común, además de sus características formales, el hecho de que tanto Jean Floressas des Esseintes, protagonista de *À rebours*, como José Fernández, protagonista de *De sobremesa*, “se afirman”, como individuos y como artistas, “mediante la negación de la sociedad y del tiempo en que vivieron y en la búsqueda de una utopía” (39).

La interpretación de David Jiménez sigue, en principio, la dirección señalada por Gutiérrez Girardot. Después de las reflexiones de éste sobre el modernismo, dice en “*De sobremesa*, brevariario de decadencia”, la novela de Silva aparece, ya no como la simple versión libresca del conflicto entre el arte y la sociedad burguesa, sino como expresión genuina de una modernidad problemática (1994, 186). El desvío de su lectura

con respecto a la de Gutiérrez, sin ser explicitado por Jiménez, se da cuando asegura que el carácter del héroe de la novela de artista del modernismo no se define tanto por la negación de la sociedad burguesa, como por “la tensión entre voluntad de acción y ensoñación artística” (177). Gutiérrez Girardot menciona esta tensión en el Juan Jerez de *Amistad funesta*, la novela de José Martí, pero sin darle mayor importancia, y le pasa del todo desapercibida en el protagonista de la novela de Silva, a pesar de que en algún momento habla sobre los proyectos políticos de Fernández con vistas al desarrollo del país. Dicha tensión, sin embargo, es fundamental a la hora de comprender que el problema de la modernidad, para los escritores modernistas, fue en algunos casos más problemático de lo que permite intuir la teoría de Gutiérrez.

Los ideales estéticos de Juan Jerez, de José Fernández, o de Tulio Arcos, protagonista de *Sangre patricia* de Manuel Díaz Rodríguez, están en tensión con “sueños de contenido práctico”, según Jiménez: con el plan de desarrollo de Fernández, con los ideales humanitarios de Jerez y con los ideales revolucionarios de Arcos (176). Es claro que los ideales de aislamiento espiritual y artístico suponen una negación de la praxis social y de la mentalidad burguesas que se difundían por entonces en Hispanoamérica. Pero al mismo tiempo —y esto es lo que pasa por alto Gutiérrez—, el que esos ideales estén en tensión con ideales de progreso social, con una nostalgia de participación directa en las tareas colectivas de reorganización de la sociedad sobre las bases científicas, técnicas y económicas del capitalismo moderno, supone la negación de una realidad no moderna, una realidad que los mismos modernistas veían como chata y provinciana. Por eso, si estas novelas expresan el conflicto de los escritores de fin de siglo en Hispanoamérica, ese conflicto resulta ser, no simplemente el choque con la moderna sociedad burguesa, como lo piensa Gutiérrez, sino con sociedades en las que era característico un peculiar sincretismo entre modernidad y premodernidad. A este sincretismo se refiere Jiménez, en el ensayo de *Fin de siglo*

sobre Eduardo Castillo, cuando dice que la Bogotá de finales del siglo diecinueve y comienzos del veinte, como la poesía misma de Castillo, oscilaba todavía “entre las imágenes de la urbe moderna y las de la aldea arrullada por campanas y rosarios” (1994, 225). Pero también, de un modo menos directo, cuando asegura en otros ensayos que la realidad gris y mísera rechazada por Baudelaire y Flaubert no era exactamente la misma que rechazaban Silva y Darío. Esto se entiende con toda claridad si se piensa que el París fatuo y estúpido de aquéllos fue muchas veces el mismo país contemporáneo idealizado por éstos. Además, ese sincretismo explica por qué los modernistas, salvo escasas excepciones, sintieron simultáneamente, como lo señala Jiménez en repetidas ocasiones, una fascinación por el decadentismo y la nostalgia de un romanticismo como el de Hugo, más cercano a la solidaridad social; e incluso cierta atracción por las nuevas técnicas y ciencias positivas, que prometían soluciones definitivas a los problemas de esa realidad contradictoria. Los escritores modernistas, debido a la situación histórica de las sociedades de lengua española a finales del siglo diecinueve, no tuvieron la posibilidad de reproducir a cabalidad el esquema que traza Gutiérrez. El choque entre los artistas y la sociedad burguesa, dice Jiménez en “Las ideas modernistas en Colombia”, y en ello se encuentra más cercano a Pedro Henríquez Ureña que el mismo Gutiérrez Girardot, tiene aquí ciertos visos simbólicos, pues la presión social de la burguesía no implicó en Hispanoamérica una ruptura tan radical como la que en Francia llevó, por ejemplo, “a Verlaine a la mendicidad o a Rimbaud al autoexilio” (1994, 53).<sup>9</sup>

Jiménez llega a esta lectura, justamente, por una total subordinación al texto, en este caso algunas novelas de artista del

---

<sup>9</sup> A este carácter simbólico se refiere Henríquez Ureña cuando asegura que la indiferencia de la burguesía, de la cual se quejaban los poetas modernistas, era más supuesta que verídica. Los modernistas, dice en *Las corrientes literarias en la América hispánica*, “quejábanse de que ya nadie les hacía caso, pero en eso se equivocaban. Nuestros escritores nunca han dejado de tener un público lector: si no es más numeroso, la falta está en el analfabetismo y en la pobreza de gran parte de nuestra población” (189).

modernismo. No parte, como lo hace Gutiérrez, de una teoría general ya cuajada e invariable, aunque tampoco sería exacto afirmar, siguiendo el fragmento de *Temas y problemas* citado más arriba, que la teoría y la terminología de su trabajo surgen del objeto, del texto de las novelas. Decir que la teoría y la terminología surgen del objeto podría llevar a pensar que las obras literarias se comprenden exclusivamente desde sí mismas, en tanto que objetos autosuficientes, y que es posible, e incluso recomendable, olvidar todo concepto en el momento de la lectura. Pero de ser así, o no existiría la crítica como tal sino sólo el autoconocimiento de las obras, o se caería fácilmente en el juego especulativo de los ensayistas líricos. Y no es de un juego especulativo que surge la interpretación de Jiménez. Leer todo texto como prosa profana no significa dejar a las obras ser-ahí, ni mucho menos violentarlas a través de la imposición de un conocimiento ya elaborado. La crítica profana asienta en las obras, para usar el término de Benjamin, el saber que ellas exigen en virtud de su propia reflexión. De ese modo sus contenidos objetivos —en este caso la tensión entre voluntad de acción y ensoñación artística que define al personaje de la novela de artista del fin de siglo hispanoamericano— se convierten en contenidos de verdad. Si algo se le debe objetar aquí a Gutiérrez Girardot es, precisamente, el querer pasar de una vez al contenido de verdad desde la teoría, omitiendo un detalle fundamental de las novelas. El contenido de verdad de una obra literaria, lo es de su contenido objetivo, y no de la teoría (Benjamin 1996, 17).

El que las obras literarias reflexionen debe entenderse en un sentido literal, según lo dice Jiménez en un ensayo publicado en 1986, “Parodia e intertextualidad en *El toque de diana*”. La obra reflexiona porque en sus palabras resuena el eco de las palabras de otras obras, y así de la sociedad, ya que la literatura encuentra la realidad “por el camino del lenguaje” (90). Este eco es el germen crítico inherente a todo texto literario. La tarea de la crítica consiste en escucharlo y potenciarlo, pues en él se cifra el saber que requiere cada obra para ser comprendida. Esta

idea de Jiménez sobre la reflexión de la obra parece provenir del joven Benjamin, para quien la reflexión de la crítica no es una reflexión subjetiva sobre el objeto sino la reflexión del objeto, de la obra literaria misma (2000, 129). De hecho, el ensayista alemán resolvió el problema romántico de un conocimiento que fuera más allá del simple autoconocimiento del objeto, mediante una comprensión de la reflexión objetiva muy parecida a la que Jiménez expresa a través de la imagen del eco. Según Benjamin, los objetos, como las obras de arte, no son mónadas completamente cerradas en sí, sin relación con otros objetos, sino que son todos relativos o correlativos en el ámbito de lo real. Están tan poco cerrados en sí, y en cambio tan relacionados entre sí, que el conocimiento se hace posible gracias al incremento de su reflexión. Este incremento consiste en “incorporar más y más esencias o centros de reflexión” a la propia conciencia del objeto. Aquí la reflexión es entendida como la comprensión en el objeto de otros centros de reflexión, de otros objetos. Por eso el conocimiento de la crítica no es el conocimiento de una obra singular, y menos aún se limita la obra a un simple conocerse a través de sí misma. Más bien ocurre, como dice Benjamin, que al potenciarse la reflexión de la obra, se suprime el límite entre su conocimiento como una cosa singular y su conocimiento a través de otras obras, pues termina siendo traspasada en el medio de su reflexión, que es la propia forma artística, por otros medios de reflexión (88-89).

Esta idea de la reflexión como el germen crítico inherente a cada obra señala dos hechos importantes de la crítica literaria de David Jiménez. Por un lado, que la crítica profana, de acuerdo con su propia forma, se caracteriza por una comprensión histórica del proceso literario, en tanto que un proceso entre textos. De ahí que el peso de la crítica de Jiménez no resida tanto en la estimación de las obras en su singularidad, sino en la exposición de sus relaciones antitéticas con otras obras. Esto es característico no sólo de sus mejores trabajos de crítica poética, como el ensayo sobre “La poesía de José Manuel Arango” (1988) o la presentación de la *Antología de*

*la poesía colombiana* (2005), sino de sus trabajos de crítica de la crítica, como *Historia de la crítica literaria en Colombia* (1992) o “Harold Bloom: la controversia sobre el canon” (2001). Es con Bloom, precisamente, con quien se encuentra Jiménez en este punto. De hecho, no es exagerado decir que la actividad crítica de ambos escritores responde a la misma idea. Esa idea fue expuesta por el escritor estadounidense, con bastante claridad, en *La cábala y la crítica*. “Los textos”, se lee allí, “no tienen significados, salvo en sus relaciones con otros textos, de modo que hay algo inquietantemente dialéctico en lo que atañe al significado literario. Un texto único sólo tiene un significado parcial; es, de por sí, la sinécdoque de una totalidad más amplia que incluye otros textos. Un texto es un acontecimiento correlativo y no una sustancia que ha de ser sometida a análisis” (1992, 106).

Por otro lado, la idea de que las obras reflexionan, de que en ellas resuena el eco de otras obras, exige lo que Jiménez llama una lectura en filigrana. En el ensayo sobre *El toque de diana* asegura que toda obra, paródica o no, es una imitación por desfiguración de otras obras. El texto paródico cierra normalmente su círculo indicando cuál es el texto anterior que desfigura y que, en últimas, constituye su sentido, así sea antitéticamente. Pero cuando el círculo paródico no se cierra, cuando el texto no se anuncia como desfiguración de otro texto, lo que se tiene es una parodia generalizada, una parodia en permanente transformación que no reconoce límites en ningún antetexto preciso (1984, 76). La literatura moderna, en general, puede ser entendida como esta parodia generalizada, estas dos voces o estos dos tonos que se convierten en polifonía. Eso exige del crítico un oído muy atento a cada detalle del texto, pues allí es donde suena el eco sordo de otros textos y también de la realidad.

Oído crítico, en este sentido, es lo que David Jiménez echa en falta en una parte importante de la crítica colombiana, caracterizada por el vistazo panorámico y el tono despectivo. La obra de Hernando Téllez, más allá de la lección de severidad

crítica que introdujo y de la legítima exigencia de valorar la literatura colombiana en el mismo contexto de las literaturas extranjeras, es paradigmática a este respecto. Sus comentarios sobre poesía, asegura Jiménez,

nunca se acercan directamente a los poemas. Se desarrollan siempre sobre la base de ciertos planteamientos generales, de los cuales extrae, finalmente, el juicio evaluativo. Pero omite, sin excepciones, la interpretación del poema y su consideración como objeto singular. Las suyas son miradas panorámicas desde muy lejos. Abarca conjuntos, nunca detalles. Con razón captaba tanta uniformidad y se deslizaba tan fácilmente hacia gruesas generalizaciones sin hacer concesión a los matices. Corrió así el peligro de que las diferencias individuales, que en poesía tienden a ser más sutiles que en cualquier otro género, se le esfumasen como consecuencia de su proclividad a los enjuiciamientos sumarios. (1992b, 228)

## VIII

Para terminar, sobre la base de lo anterior vale la pena referirse, muy brevemente, a una objeción hecha a *Historia de la crítica literaria en Colombia* y a *Fin de siglo*. Vale la pena porque, tal vez, es la más seria acerca de la obra de Jiménez. La objeción se refiere a que ambos libros carecen de un “aparato teórico conceptual propio” que les permita ir “más allá de lo descriptivo”, trascender la “visión panorámica”. “Jiménez”, agrega quien comenta lo anterior, “fiel a su condición de profesor, se sitúa a distancia, objetiva lo estudiado y leído, teje las voces ajenas y las relaciona, y muy ocasionalmente da su punto de vista como lector crítico, activo, participante o implicado” (Giraldo 66).

Debe ser claro ya que ni la preponderancia del aparato teórico conceptual, ni la del punto de vista, garantizan ir más allá del comentario descriptivo. De hecho, ambas cosas pueden, en algún momento, deformar o incluso impedir ese sencillo, pero

fundamental, comentario. En todo caso, no es que los trabajos de Jiménez carezcan de opinión personal y de fundamento teórico propio. Como se vio en relación con el modernismo, lo que sucede es que en ellos la opinión y la teoría sólo cobran sentido cuando, en contacto con la especificidad de las obras, se transforman. Por lo tanto, si sus ensayos son de alguna manera objetivos, esa objetividad no surge de tomar distancia con respecto a las obras, sino todo lo contrario: de poner en duda, en virtud de la misma forma de proceder, la rigidez de la distancia que separa al sujeto de las obras en la crítica lírica y academicista. El ejercicio hermenéutico de David Jiménez, en este sentido, es fenomenológico y temático, como lo diría Barthes: explicita el poema en lugar de explicarlo, y lo hace al hilo de los tropos y sus relaciones antitéticas con los tropos de otros poemas. El quid de la cuestión está en que ese ejercicio es tan minucioso en sus escritos, el comentario descriptivo se aguza en ellos de tal manera, que la lectura lo traspasa y se afirma como crítica literaria.

## Obras citadas

- Adorno, Theodor W. 2004. *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Arango, José Manuel. 1997. *Poemas reunidos*. Bogotá: Norma.
- Arnaldo, Javier, ed. 1987. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos.
- Auerbach, Erich. 2000. "La Dulcinea encantada". En *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, 314-339. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland. 1997. *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI.
- Benjamin, Walter. 1990. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. 1996. "Las afinidades electivas de Goethe". En *Dos ensayos sobre Goethe*, 13-102. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_\_\_. 2000. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona: Península.



- Bloom, Harold. 1992. *La cábala y la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- Giraldo, Luz Mery. 1995. "Modernismo y crítica literaria en Colombia". *Gaceta* 29: 65-68.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. 1987. *Modernismo: Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. 1989. *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Cave Canem.
- Henríquez Ureña, Pedro. 1994. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez, David. 1982. "Barthes, escritura y poder". *Folios* 9-10: 34-36.
- \_\_\_\_\_. 1986. "Parodia e intertextualidad en *El toque de diana*". *Cuadernos de filosofía y letras* 9 (1-2): 73-90.
- \_\_\_\_\_. 1991. "Sobre la teoría de la novela". *Folios* 2. [http://www.pedagogica.edu.co/storage/folios/articulos/fol02\\_08arti.pdf](http://www.pedagogica.edu.co/storage/folios/articulos/fol02_08arti.pdf) (consultado el 15 de enero de 2007).
- \_\_\_\_\_. 1992a. "La bailarina sonámbula". *Magazín dominical* 470, 26 de abril: 28.
- \_\_\_\_\_. 1992b. *Historia de la crítica literaria en Colombia: Siglos XIX y XX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia e Instituto Colombiano de Cultura.
- \_\_\_\_\_. 1993a. "El ensayo crítico". *Magazín dominical* 552, 28 de diciembre: 4-5.
- \_\_\_\_\_. 1993b. "Épica y novela en *El Quijote*". *Gaceta* 17: 5-10.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Fin de siglo. Decadencia y modernidad: Ensayos sobre el modernismo en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura y Universidad Nacional de Colombia.
- \_\_\_\_\_. 1995. "El romanticismo inglés frente a la crítica contemporánea". En *Friedrich Hölderlin, ponencias presentadas en el seminario Hölderlin, sesquicentenario de su muerte*, 38-67. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- \_\_\_\_\_. 1996a. "Los inicios de la poesía moderna en Colombia: Pombo y Silva". *Gaceta* 32-33: 32-40.
- \_\_\_\_\_. 1996b. "La nueva poesía, desde 1970". En *Literatura*. Vol. 4 de *Gran enciclopedia de Colombia*, 313-320. Bogotá: Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_\_. 1997. *Día tras día*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

F. Urueta Gutiérrez, Crítica y modernidad literaria: la obra de David Jiménez

- \_\_\_\_\_. 1998. "La poesía de José Manuel Arango". *Boletín cultural y bibliográfico* 35(47): 43-75.
- \_\_\_\_\_. 2001. "Notas, citas y comentarios". *Literatura: teoría, historia, crítica* 3: 341-356.
- \_\_\_\_\_. 2002a. "Miguel Antonio Caro: bellas letras y literatura moderna". En *Miguel Antonio Caro y la cultura de su época*. Edición de Rubén Sierra Mejía, 237-260. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- \_\_\_\_\_. 2002b. *Poesía y canon: Los poetas como críticos en la formación del canon de la poesía moderna en Colombia 1920-1950*. Bogotá: Norma.
- \_\_\_\_\_. 2006. "Adorno: la música y la industria cultural". *Educación estética* 2: 215-256.
- Jiménez, David y Gloria Lucía Gómez. 1984. "La estética musical en el *Doctor Faustus*". *Folios* 11: 62-79.
- Lukács, Georg. 1985. *El alma y las formas y Teoría de la novela*. México: Grijalbo.
- Ricoeur, Paul. 2002. "¿Qué es un texto?". En *Del texto a la acción: Ensayos de hermenéutica II*, 127-147. México: Fondo de Cultura Económica.
- Valéry, Paul. 1977. *Tel Quel*. Barcelona: Labor.
- \_\_\_\_\_. 1990. "Filosofía de la danza". En *Teoría poética y estética*, 173-189. Madrid: Visor.

## Bibliografía

- Arango, José Manuel. 1993. "Una exploración crítica". Reseña de *Historia de la crítica literaria en Colombia* de David Jiménez. *Magazín dominical* 521, 18 de abril: 17.
- Arévalo, Guillermo Alberto. 1998. "David Jiménez: profundos instantes de *Los días, que uno tras otro son la vida*". *Folios* 8, [http://www.pedagogica.edu.co/storage/folios/articulos/fo108\\_06art.pdf](http://www.pedagogica.edu.co/storage/folios/articulos/fo108_06art.pdf) (consultado el 22 de enero de 2007).
- Espitia, Leonardo. 1995. "Los de más acá contra los de más allá". Reseña de *Fin de siglo* de David Jiménez. *Boletín cultural y bibliográfico* 32 (40): 113-115.

- González Martínez, Henry. 1994. "Polifonía cultural". Reseña de *Historia de la crítica literaria en Colombia* de David Jiménez. *Folios* 4, [http://www.pedagogica.edu.co/storage/folios/articulos/fol04\\_14rese.pdf](http://www.pedagogica.edu.co/storage/folios/articulos/fol04_14rese.pdf) (consultado el 22 de enero de 2007).
- Jaramillo, María Dolores. 2002. "Reseña de *Poesía y canon* de David Jiménez". *Literatura: teoría, historia, crítica* 4: 339-342.
- Jaramillo Agudelo, Darío. 1992. "La construcción de un género". Reseña de *Historia de la crítica literaria en Colombia* de David Jiménez. *Boletín cultural y bibliográfico* 29 (30): 138-139.
- Jiménez, David. 1985. "Reseña de *Los emisarios* de Álvaro Mutis". *Texto y contexto* 6: 147-153.
- \_\_\_\_\_. 1987. "Lectores-mesa y lectores-piano. (Para una poética del 'lector artista' en Silva)". *Revista Universidad de Antioquia* 54 (209): 14-27.
- \_\_\_\_\_. 1987. *Retratos*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- \_\_\_\_\_. 1988. "La polémica en torno al 'arte por el arte' en la literatura colombiana de fin de siglo". *Texto y contexto* 14: 83-100.
- \_\_\_\_\_. 1989. *Rafael Maya*. Bogotá: Procultura.
- \_\_\_\_\_. 1991. "Reseña de *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin". *Magazín dominical* 437, 8 sep: 20.
- \_\_\_\_\_. 1991. "Romanticismo" y "La poesía en los finales del siglo XIX". En *Historia de la poesía colombiana*. Edición de María Mercedes Carranza, 111-153 y 157-163. Bogotá: Casa de Poesía Silva.
- \_\_\_\_\_. 1991. "Sobre literatura infantil colombiana". *Magazín dominical* 415, 7 de abril: 18-19.
- \_\_\_\_\_. 1993. "La poesía y el silencio". *Magazín dominical* 518, 28 de marzo: 7-9.
- \_\_\_\_\_. 1994. "Escrito sobre Borges". *Folios* 4: 43-48.
- \_\_\_\_\_. 1994. "Reseña de *El pasajero Walter Benjamin* de Ricardo Cano Gaviria". *Magazín dominical* 599, 23 de octubre: 11.
- \_\_\_\_\_. 1994. "Tiempo de tango". *Magazín dominical* 593, 11 de septiembre: 5-8.
- \_\_\_\_\_. 1995. "León de Greiff: el argonauta y el bufón". *Gaceta* 29: 8-12.
- \_\_\_\_\_. 1996. "Poesía modernista: Valencia y Castillo". En *Literatura*. Vol. 4 de *Gran enciclopedia de Colombia*, 141-150. Bogotá: Círculo de Lectores.

F. Urueta Gutiérrez, Crítica y modernidad literaria: la obra de David Jiménez

\_\_\_\_\_. 2001. "Harold Bloom: la controversia sobre el canon". *Literatura: teoría, historia, crítica* 3: 15-62.

\_\_\_\_\_. 2005. "Sobre la presente antología". *Antología de la poesía colombiana*. Selección de David Jiménez, 9-68. Bogotá: Norma.

\_\_\_\_\_. 2006. "Romanticismo y radicalismo". En *El radicalismo colombiano del siglo XIX*. Edición de Rubén Sierra Mejía, 289-307. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Marín, Álvaro. 1995. "Fin de siglo XIX". Reseña de *Fin de siglo* de David Jiménez. *Magazín dominical* 646, 1 de octubre: 12.