

La crítica sin el lastre del dogma.

Por: Luis Carlos Muñoz Sarmiento. Rebelión. 26/09/2020

«Lo que más odia el rebaño, es a aquel que piensa distinto. No es tanto la opinión en sí, como la osadía de querer pensar por sí mismo. Algo que ellos no saben hacer» (Arthur Schopenhauer)

Bastarían tres textos de Rafael Gutiérrez G. (5 de mayo de 1928, Sogamoso, Boyacá – 26 de mayo de 2005, Bonn, Alemania), para analizar la visión crítica de su obra, pero no esa “extendida actitud anticrítica, cobardemente neutral” (2005: 108)(1) ni tampoco “apología de clanes” (Íbid.), sino aquella capacidad de discernir, por valorar fortalezas y debilidades de un texto, transmitir y orientar un pensamiento sin el lastre del dogma: 1. *Cómo leer a Tomás Carrasquilla*, crucial para diferenciar al escritor “regional” del escritor universal. 2. *Prólogo (A De sobremesa de José Asunción Silva)*, clave para conocer al autor de una pionera *novela moderna* de la literatura criolla. 3. *Para una ‘desprovinciación’ de León de Greiff*, esencial para descubrir su valor como poeta de vanguardia que rebasó fronteras, jamás aceptó dádivas del Estado (aunque trabajó 32 años en él), tuvo en sus heterónimos, no un simple *alter ego*, sino entes autónomos al estilo de Fernando Pessoa. Ensayos tomados de *Rev. Aquelarre No 8, 2005*.(2) Entre los rasgos principales de su prosa cabría citar precisión conceptual, ánimo por la polémica, no pantofóbica o que no teme al presente, y devoción por América Latina y sus utopías. Una de sus labores memorables: crear, junto a Francisco Pérez G., editorial *Taurus* en 1959: allí, apareció *En torno a la literatura alemana*, obra que presenta/divulga al poeta Gottfried Benn, al polemista austriaco Karl Kraus, al diarista de la I GM Ernst Jünger, al discípulo de Stefan George, Max Kommerell, al poeta/suicida E. W. Winckler.

En *Cómo leer a Tomás Carrasquilla*, RGG plantea el lío que entraña llamar ‘costumbrista’, ‘regional’ y hasta ‘realista’ (aunque lo era) aun escritor de talla ‘europea’ e incluso mundial.(3) Entonces, se burla del concepto ‘regional’, porque eso obligaría a llamar a la obra de los ‘poetas malditos’, ‘poesía alcohólica’, no ‘simplemente poesía’. Que tal clasificación indica solo una cosa: que noveló a su región y que, para ello, basta leer sus novelas: entre ellas, *Frutos de mi tierra* (1896), *En la diestra de Dios padre* (1897), *La marquesa de Yolombó* (1928). El lío es que comprobarlo no dice nada sobre la novela como obra de arte, sobre su estructura; la naturaleza misma de la novela: si es de personajes o situaciones o histórica o de

crítica social/política; si de personajes, cómo están hechos, de qué elementos/factores se sirve. El nexo entre ellos y la situación. Cómo todo eso es crucial no solo para poder separar al costumbrista/regionalista del realista, sino para comprender el problema esencial de la estética contemporánea: la relación con la realidad objetiva, real. Esto, en diálogo con Lukács, quien, al margen de corrientes economicistas que fueron en detrimento del marxismo y como conocedor de la cultura burguesa y su forma académica/estética, prefiere abordarla desde la perspectiva dialéctica: él apuesta a la crítica ideológica que tenga efectos prácticos pues desconfía del arte burgués por significar una evasión idealista de la realidad. (4)

Hay que coincidir con RGG en el sentido de que el aspecto sociológico, en tanto regional, no puede ser “el primero”: antes está el literario, el estructural. Entre las indicaciones que el propio Tomás Carrasquilla (TC) ha dado sobre su obra, y que se han pasado por alto en la bibliografía sobre ella (Kurt Levy et al): que sí se puede novelar la vida provinciana, aldeana (*Muestra tu aldea y mostrarás al mundo*, Tolstói), lo más pequeño e insignificante es posible de novelar, como lo mostró por su lado Arturo Echeverri en *Marea de ratas*, con aquella aldea de pescadores adonde un día llegó “la plaga vestida de verde, con botas negras y largos bastones brillantes”: “La misión del novelista no es relatar grandes hechos, sino hacer interesantes los pequeños”, dijo Schopenhauer. Justo lo que, v. gr., hace TC en su cuento *San Antoñito*, sobre el cual Pepe Sánchez hizo un largo para cine; o en *Simón, el mago*, del cual hay un corto, de Víctor Gaviria. Ambas obras rescatan la vida simple de provincia, lo nimio, lo pequeño y en apariencia menos heroico: Antoñito es en realidad antihéroe, un ladronzuelo que pasa por santón; y Simón, el mago contiene una burla de la brujería/superstición, una historia contada en flashback: la de un adulto cuando era niño. Ambos, en suma, ofrecen una síntesis realista, más que costumbrista o regionalista, con una mirada desde la crítica social, que apunta a la lucha de clases, la pugna tácita ignorancia/conocimiento, el prejuicio: asunto por superar si se quiere tener libertad para actuar y tolerancia para vivir en una sociedad.

En sus cuentos y novelas, respecto al tema de la transfiguración de la realidad, en tanto magia/alquimia por su manejo, puede verse que los conceptos de costumbrismo/regionalismo devienen una ridiculez, cuando se sabe que el método de trabajo de Carrasquilla es auto consciente: a sus manuscritos los llama “mapamundis”. Lo que, en sentido figurado, significa una red infinita de coordenadas: tipos, topos, tópicos, a través de la descripción del mundo y de la geografía: mares, ríos, lagos, montañas, etc. El trabajo de pulir la prosa en TC, la

que muchos creen ‘espontánea’ e ‘inmediata’, y que no ha esclarecido la crítica, debería hacerse a partir de sus manuscritos y, en lo posible, reproduciéndolos para los lectores. Prosa que no va por la vía de espontaneidad o intuición, sino del conocimiento, la exactitud, la precisión.

No hay que olvidar lo que decía el ex policía (sin añadir corrupto, porque es pleonasma, al menos en Fosa Común) que, por fortuna, devino escritor, el brasileño Rubem Fonseca (1925-2020): “Al atribuir al arte una función moralizante o por lo menos entretenedora, esa gente acaba justificando el poder coactivo de la censura, ejercida bajo alegatos de seguridad o bienestar público”. Esa función no la cumplió nunca TC, no un mero cronista parroquial o un escritor costumbrista ni regional, sino un creador en el sentido neto del término “en la literatura hispanoamericana y no menos en la [...] europea” (RGG). TC, por sus propios medios y a partir de su propia experiencia y capacidad creativa desarrolló los principios “de la novela europea tradicional” y en tal sentido no es solo un escritor regional ni costumbrista.

Sería útil/necesario retomar su lenguaje ‘regional’, no como ejemplo de entretenedor de feria o de singularidad comarcal, sino para desentrañar su nexo con el lenguaje. Los regionalismos, como piensa el propio TC, no son “adherencias”, que luego acepta o no el cementerio vivo de la RAE pues en ellos se advierte un concepto claro sobre manejo de factores del lenguaje: forma expresiva, color (no *local*, como dice Cortázar de Arlt), ritmo, todo ello en función del sentido, de un código que cuestiona la realidad, la interpela, la pone en entredicho. No es la palabra: todo el lenguaje el que, como Arnoldo Palacios en *Las estrellas son negras*, TC enriquece con regionalismos, no para quedarse en la parcela: para conquistar la mayor parte del espacio terrestre, gracias a la lengua viva. Para Federico de Onís, TC conocía/compartía las nuevas tendencias del modernismo. En 1906 el propio autor paisa dijo a un amigo que “escribe por apremios económicos, estando como está arruinado”. Lo que lleva a Henry Miller: “Entre más elevada sea la condición espiritual de un hombre, en peores condiciones materiales está”, como dice en *El tiempo de los asesinos*, un pretexto de ensayo sobre Arthur Rimbaud para volver sobre sí mismo, sabiendo de antemano que quien estudia, se estudia.

En *Prólogo (A De sobremesa)*, RGG ofrece algunas claves para reconocer al autor de la que, hoy, se reconoce como la primera ‘novela modernista’(5), antes de las que se han dado como tales: *La vorágine*, de José E. Rivera; *Cosme*, de J. F. Fuenmayor; *Toá y Mancha de aceite*, de CUP; *Risaralda*, de Bernardo Arias T. e *Ibis y/o Aura o las violetas*, de J. M. Vargas Vila (VV). En *Ibis*, curioso, el ímpetu de la

potencia creativa lo encarna una mujer, Adela, la protagonista, mientras la razón/autoridad masculina/machista, la encarnan el maestro y Teodoro, su discípulo. Lo que incidió en la demora para ser conocida fue que *De sobremesa* solo se publicó hasta 1925. La crítica no la juzgó como debía. ¿Por ser de un poeta con una novela ópera prima? ¿Porque no respondía a patrones narrativos de la época? ¿Por protagonizarla un poeta/artista? Se trata de un viajero que reflexiona sobre sus ansias de absoluto, una simulación de diario y que hace referencias filosóficas, políticas y sociales.

Silva es referente obligado para dialogar con las novelas de VV, desde el plano erótico, tema que la mojigatería de la época, la Regeneración (que debería ser con D, Degeneración), no toleraba. José Fernández, el protagonista, es un intelectual cosmopolita/refinado que desde la aldea bogotana recrea su experiencia parisina. Testimonio íntimo con sello del desborde sensorial, que toca a menudo los límites de la vivencia erótica. Tipos femeninos que van desde la estereotipada cortesana, pasando por la mujer sin escrúpulos éticos, hasta la fémica angelical capaz de redimir al hombre del pecado: así, se adelantó al cineasta alemán Wim Wenders, quien advertía que los hombres no son necesarios para hacer felices a las mujeres, sino que estas los redimirán de su caos/angustia metafísica. La relación con el país es tópico común a *De sobremesa* y a las obras de VV: la tensión entre familia, origen cultural y destino político, algo ineludible y en choque abierto con la tendencia artística. Esta resulta atravesada por la frustración y lo imposible, dadas las condiciones socio-políticas e históricas de fines del siglo XIX y comienzos del XX. E incluso del XXI, en el que se ha recrudecido el fascismo propio de las sociedades patriarcales, machistas y andro/falo/céntricas, con su maltrato a las mujeres, a los niños y a los viejos, es decir, a las criaturas más vulnerables que existen.

En *Para una desprovinciación de León de Greiff*, RGG se propone sacar del ostracismo a un poeta de vanguardia que aún algunos ven (Darío Ruiz G., Juan M. Roca) como una figura inflada, así no se sepa por quién.(6) También, rescatar la figura del heterónimo, no del doble, en su obra. En *La Bastilla* y *El Globo*, cafés de Medellín —y *El Automático* y *Windsor*, de Bogotá—, donde se reunían “Fumívoros y cafeístas/ y bebedores musagetas”, empieza a pulir su rostro de poeta junto a *Los Panidas*, a quienes dedica el primero de sus ocho *Mamotretos*, *Tergiversaciones*, de Leo Legris, Matías Aldecoa y Gaspar von der Nacht —nombre alemán para el muy francés Gaspard de la Nuit, de Aloysius Bertrand, una de las máscaras de León, y con el que Ravel bautizó a su serie de tres piezas para piano—, es decir, los tres primeros miembros de “un consorcio cosmopolita de poetas”, al que se refiere

Jorge Zalamea en su prólogo a las *Obras Completas* (Aguirre Editor, 1960) y del cual se burla RGG, por la perniciosa asociación entre el mundo capitalista del consorcio y el socialista de los poetas.

Consorcio que conforman, además, Sergio Stepanky, Erik Fjordson, Ramón Antigua, Claudio Monteflavo, el Skalde, Diego de Estúñiga, etc. No meras máscaras, sino “verdaderos señuelos que la imaginación del poeta se inventa para soñar, con cada uno de ellos, otra vida posible del mismísimo [LdeG]” (Jaime Mejía Duque). Lo que lleva a los heterónimos... entes autónomos e independientes del autor. De Greiff no se refugió en antiguallas buscando apenas sonoridad: poesía es música y al revés, si de arte se trata. Además: “La música [...] intenta liberarse de la palabra, supongo que, por envidia, solo para al final sucumbir” (Saramago). Cómo urdir un exotismo de sus ‘seudónimos’ cuando el propio Pessoa dijo de sus heterónimos que “hoy constituyen el punto de reunión de una pequeña humanidad tan solo mía”. RGG: “...y en eso coincide con la noción del Yo multánime, multiforme y microcósmico de [León] De Greiff” (2005: 101). Así, en este sí hay máscaras, otros poetas, como Gaspar, inspirado en Bertrand “la materia de una de esas máscaras, el autor de ‘Gaspard de la Nuit’ que De Greiff menciona doblemente. [...] El Gaspard de Bertrand desaparece después del encuentro con el autor. Pese a toda busca nadie lo encuentra. De él queda solo un manuscrito”. Surge así un heterónimo, entre muchos otros que vendrán luego: “77 yoes”, si se atiende al crítico y periodista cultural Alfonso Carvajal en su ensayo *León de Greiff: poeta, anarquista y hacedor de músicas*, a propósito de los 125 años de su natalicio. (7)

El disidente Roca pide lo que no se debe (que alguien le traduzca lo que de por sí pertenece al castellano, los versos de León) pues la poesía es para sentirla, como la música, y, además, intraducible: “Si soylo hodierno/ zoilo alguno cualque denígrame/ zabúllame en Averno”. Fácil: ‘Si moderno lo soy/ algún cualquiera crítico presumido me denigra/ me zambulle en el Infierno’.(8) Ahora, si no fue capaz de sentir los versos iniciales, lo lamento y le recuerdo “el poeta que no canta tan solo opina”, como advertía Nicolás Gómez Dávila. Otro autor que, como Pablo Neruda, tampoco le cae bien. Lo que le impide reconocer a El Maestro y a El Poeta Nacional, cómo no, a León de Greiff, quizás porque dichos títulos jamás los recibió él.

El mismo León que, en *Tergiversaciones*, empieza a revelarse como un cultor del cultismo, parodista eximio de la tradición literaria que se hace trovador, seguidor/cuestionador de Villon. A la vez se rebela el poeta que de tímido pasa por apático y de cuya obra se creó una imagen mítica e inabordable (“para las nuevas

generaciones”, según el mezquino juicio de los desvirtuadores) cuando en la música que toca su minúsculo cuarteto de cuerdas cerebral abundan figuras concretas, metáforas justas e inteligibles, trastrocamientos de la sintaxis de difícil mas no imposible reconocimiento: todo entre humor cáustico y ambigüedad, rasgos del gran arte, no del proselitista o panfletario o del encargado a protegidos por el régimen.

“Ni el porte ni la etnia explican la peculiaridad de las poesías de León de Greiff, que fue un ‘mero poeta de la república meramente colombiana’ (para decirlo con una frase de Borges sobre sí mismo)”.(9) Palabras con las que RGG termina su disertación sobre la condición del poeta que utilizó máscaras pero no se dejó usar por ellas, se resistió a los manoseos del poder, rebasó las fronteras dejando así de ser provinciano y alcanzando talla cosmopolita, como se puede comprobar con las múltiples traducciones y numerosas invitaciones que recibió en su vida y aceptó no por un complejo narcisista, mucho menos por un banal arribismo: las que recibió/aceptó solo para dar a conocer su obra de trovador quijotesco, de poeta moderno y, más que eso, vanguardista: que no negoció jamás sus principios por dignidad y que siempre se mantuvo en su conducta socio/política, sabiendo que el prejuicio es lo que impide la libertad del sujeto y es el principal factor de la intolerancia por ser antítesis de la igualdad.

En conclusión, RGG deja claro, con respecto a TC, que en él hay que separar al escritor regionalista/costumbrista del realista que sintetiza la crítica social mejor que muchos de los que se autoproclaman como tales; con respecto a *De sobremesa* y su autor, que en Silva hay que asumir al narrador/sabio de su novela modernista que, para ello, primero tuvo que escuchar a los perros salvajes que ladraban en el sótano de la (D)egeneración conservadora: la misma de hoy, a la que se suma violencia policial/militar, feminicidios, corrupción sin freno; y, con respecto a de Greiff, que al lado de la transgresión de su lenguaje poético, de su anarquismo socio/político, marcha, como en el propio RGG, la crítica sin el lastre del dogma. Que la crítica debe ser valientemente disidente, debe resistir a convertirse en apología de clanes y, por contraste, servir para distinguir, por valorar, un texto, igual que orientar un pensamiento sin prejuicios que lleven a la intolerancia e impidan ver en la diferencia el mejor camino a la igualdad, no su antinomia, como tan a menudo ocurre entre los fosacomunianos.

A TC, Silva, De Greiff, al igual que a RGG, quizás no se les perdona que se hayan atrevido a pensar por sí mismos pues es lo que más odia el *statu quo* y con él el rebaño: saben que “el sujeto autónomo, el que se da su propia ley, su propia regla”

(Castoriadis) (10), es decir, el que piensa diferente, puede hacer temblar a una sociedad. Aquí, a propósito de los desafueros y excesos de poder por la Policía, cabría agregar que pensar distinto no es delito: delito es prohibir pensar distinto. Detrás del exilio voluntario de RGG en Alemania, es muy probable que gravite tal idea. A ella se suma la crítica sin ánimo de coacción, con el único afán de generar libertad y contribuir al bienestar de la cultura y a la difusión del arte en general sin la amenaza del pensamiento único, con una ilusión: que por doquiera cunda el pensamiento complejo. La crítica de arte en general es el estudio de las distintas expresiones artísticas y el análisis racional de forma y contenido de una obra determinada: dancística, pictórica, teatral, musical, escultórica, cinematográfica, literaria, etc. Y, ante todo, el ejercicio de apreciación de las formas artísticas y sus funciones. La crítica no es otra cosa que la actividad consciente de asimilación de una obra. Contra la opinión general, debida a un apego equívoco a su etimología, que la homologa a juzgamiento, censura, sátira, la crítica consiste en apreciar, valorar, ponderar y no lo contrario: subestimar, demeritar, despremiar las características y cualidades formales y de contenido de una obra determinada. Criticar, en Fosa Común, devino en asumir una posición frente a dos extremos de soporte, que no pueden soportarse por insoportables: la alabanza o la diatriba sin medida, dependiendo de quién sea el amigo o el enemigo. La crítica ideal no es la que ensalza o condena, en un acto de misericordia o de mezquindad, sino la que sabe sopesar virtudes y/o defectos de la obra. Aunque nunca ha debido serlo, la crítica actual y, en particular, el crítico moderno, ya no es sinónimo de censor, juez, aristarco o zoilo: la crítica ideal es la que logra un equilibrio entre las ambigüedades/ambivalencias del gusto (relatividad de preferencias e inclinaciones, identificación personal, subjetividad) y el análisis racional que de partida debe considerar las condiciones intrínsecas de la obra de arte (madurez, imparcialidad, argumentos, consistencia y consecuencia, búsqueda dialéctica, etc.). La honestidad que sobre todo para bien siempre sale a flote, no puede estar desligada de la claridad, maneja la dicotomía entre opinión objetiva y subjetiva, sin mezclarlas ni mucho menos confundirlas, es decir, se priva de pasar por razones imparciales las que son apenas, y no pocas veces, de identificación personal.

Cuando la crítica no se ejerce con honestidad acaba polarizándose entre la superficialidad, por ligereza, banalidad e ignorancia, y la especulación, por exageración, tergiversación y tendenciosidad. La crítica superficial aborda la obra desde una óptica pragmática en términos de utilitarismo, lucro, *rating*, sin tocar la esencia de la obra en cuestión. La especulativa, otorga a la obra valores que no

posee al tiempo que desvirtúa o niega los que sí, en función de acercamientos inciertos (como quien manotea en la oscuridad), pretenciosos o inflados, que conducen a crear prejuicios frente a la obra examinada. La crítica se ejerce para identificar los elementos y valores de una obra, así como para destacar sus funciones. Para hacer tomar conciencia de su validez estética (necesidad de ser, significar, no imitar), su valor ético-filosófico y su posición política e ideológica, valores ambos con que se hace referencia al contenido de la obra, al *mensaje*: que no debe ser en ningún caso proselitista, prurito para ganar adeptos aun a costa de un dudoso contenido. Por valores éticos no debe entenderse solo arquetipos de comportamiento social, moral o religioso: lo considerado amoral o antiético según parámetros de valoración sexuales, religiosos o políticos, también equivale a la categoría de valores éticos dentro de las obras de arte. Se ejerce la crítica, además, para evaluar el aporte personal del autor al significado de la obra, respecto al tiempo y lugar en que es concebida y conocida y al contexto circunstancial de la obra misma: aquí se habla de antecedentes, comparaciones e influencias en relación con otras obras, ya no solo literarias, otros autores, otras fuentes de partida/conocimiento: humanas, científicas, tecnológicas, etc.

Para desarrollar la crítica literaria, de cine y/o de arte en general no es imprescindible ni obligatorio, contra lo que se dice, el *saber hacer* danza, pintura, teatro, música, escultura, cine, TV, etc. No siempre la capacidad de hacer es compatible con la de contemplar, apreciar, analizar, comparar, diferenciar, catalogar. Por coincidencia quienes saben hacer, poco critican, lo que no es propiamente un elogio. Así que el “ya que tanto critica, hágalo”, usado para desvirtuar una posición crítica, no debe ser visto ahora más que como un simple pretexto de ciertos artistas para ocultar las debilidades de una obra que siempre terminará por caerse de su peso; sobre la que nunca pesará otra cosa que el tiempo y el efecto de decantación; en torno a la cual es poco lo que para su aceptación o rechazo el crítico haya dicho o dejado de decir. La verdadera crítica es mediación reflexiva y autónoma, respetando el trabajo ajeno, amplitud conceptual, sensibilidad estética, compromiso social, no la bonería ni, menos, condena gratuita del objeto de estudio ni, por ahí derecho, del autor estudiado. Quizás eso pensaría RGG, respecto a Tomás Carrasquilla, José A. Silva, León de Greiff. Esto recuerda a Eduardo Subirats: la crítica solo es pensable como ejercicio democrático de argumentación y de diálogo, no totalitario ni absolutista. En otras palabras, la crítica no debe cargar, jamás, el lastre del dogma, sino que debe ser un oficio ejercido sin censura y con absoluta libertad, siempre es así con responsabilidad/conocimiento/capacidad y sin dejar de ser fiel a sí mismo.

Notas:

- (1) GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Polémica y crítica*, 2005: 108.
- (2) Revista *Aquelarre No 8*, 2005, Centro Cultural de la Universidad del Tolima.
- (3) *Íbidem*, 2005: 19 a 22.
- (4) SALINAS, M. *El periodo no estético de Lukács: la crítica literaria en la década del treinta*. En: VEDDA, M. (Comp.) *György Lukács y la literatura alemana*. Ediciones Herramienta y Facultad de Filosofía y Letras UBA, 2005, Argentina.
- (5) *Íbidem*, 2005: 67 a 74.
- (6) *Íbidem*: 99 a 106.

(7) <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/leon-de-greiff-alfonso-carvajal-recuerda-la-obra-del-poeta-533304>

(8) Revista *Cambio16* – Colombia No 110, julio 17 – 24 1995: p. 116.

(9) Revista *Aquelarre*, 2005: 106.

(10) <https://www.youtube.com/watch?v=sbFJhoF6CP4>

Luis Carlos Muñoz Sarmiento. (Bogotá, Colombia, 1957) Padre de Santiago & Valentina. Escritor, periodista, crítico literario, de cine y de jazz, catedrático, conferencista, corrector de estilo, traductor y, por encima de todo, lector. Colaborador de El Magazín, desde 2012, y columnista de EE, desde el 23/mar/2018. Corresponsal de revista Matérika, Costa Rica. Su libro Ocho minutos y otros cuentos, Colección 50 libros de Cuento Colombiano Contemporáneo, fue lanzado en la XXX FILBO (Pijao, 2017). Mención de Honor por Martin Luther King: Todo cambio personal/interior hace progresar al mundo, en el XV Premio Int. de Ensayo Pensar a Contracorriente, La Habana, Cuba (2018). Invitado por UFES, Vitória, Brasil, al III Congreso Int. Literatura y Revolución – El estatuto (contra)colonial de la Humanidad (29-30/oct/2019). Autor, traductor y coautor, con Luis Eustáquio Soares, en el portal Rebelión. E-mail: lucasmusar@yahoo.com

[LEER EL ARTÍCULO ORIGINAL PULSANDO AQUÍ](#)

Fotografía:

Fecha de creación

2020/09/26