

nica a sus lectores, especialmente a sus lectoras, la necesidad de atreverse a dar el paso y comprometerse con una actitud crítica y autocrítica en la formación de una sociedad verdaderamente plural. “Creo, también que para mí escribir es una batalla contra la injusticia y contra el caos, contra los silencios impuestos, contra las continuas agresiones que recibimos las mujeres, aunque yo casi pertenezca (me suena irónico después de mi errática escritura de toda la vida) al grupo de las privilegiadas” (423).

“De voces y de amores” es un libro en el que, como lo explica su autora, al afán metodológico derivado de la narratología, con su preocupación por las estructuras derivadas del análisis narrativo, se une la impresión de una lectora pertinaz cuyas obsesiones le son a la vez propias y ajenas.

Universidad Nacional de Colombia

Elkin Arévalo Ramírez

Isaacs, Jorge. *María*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia / Universidad del Valle, 2005. Vol. 1 de *Obras completas*. Edición crítica, prólogo, introducción y notas de María Teresa Cristina. 352 págs.

Ya desde las postrimerías del siglo XIX, *María* –la obra cumbre del vallecaucano Jorge Isaacs– se hizo acreedora del nada desdeñable título de “Biblia de nuestra literatura nacional”; por lo menos tal es la designación acuñada por Isidoro Laverde en 1890 (Cit. en Curcio Altamar 105). Y es que el mencionado parecer no sólo forma parte del acervo crítico de los estudiosos de la novela, sino que permeó a un tiempo a sucesivas generaciones de lectores hispanoamericanos hasta bien entrado el siglo XX. Un buen índice de ello lo constituye el hecho, referido por un diario capitalino, de que en 1900 las ediciones mexicanas de la obra en cuestión superaban el centenar. Sabido es también que en 1976 las ediciones en español de *María* llegaron a 176.

La apoteósica acogida de la novela se percibe de manera diáfana si, yendo más allá de la palabra escrita, nos remontamos a sus versiones cinematográficas o teatrales. La primera de ellas, de 1918, es una película (desaparecida en la actualidad) dirigida por Rafael Bermúdez Zatarain. En 1922 Máximo Calvo adaptó la obra en una

película protagonizada por Stella López Pomareda, joven nacida en Jamaica y que a la sazón no hablaba español (detalle que poco importó, pues el filme era mudo). Sobre el estreno de la cinta comenta Luis Carlos Velasco Madriñán, biógrafo de Isaacs: “El público se entregaba a las lágrimas en los últimos cuadros, mientras la orquesta en los dolorosos intermezzos de Luis A. Calvo daba vida de angustia a una representación de cine mudo todavía, y que aún con defectos substanciales, lograba su misión de conmover hondamente” (497). Versiones posteriores fueron estrenadas en 1938 (bajo la dirección de Chano Urueta) y 1972 (dirigida por Tito Davison y protagonizada por Taryn Power). En el mismo año, incluso, se produjo una telenovela colombiana de setenta y siete capítulos. En cuanto hace a las artes escénicas, se conocen versiones teatrales datadas en 1892, 1911, 1920, y otras menores de 1940 y 1959. En los albores del siglo xx (en 1903), vio la luz “María, zarzuela en tres actos”, estrenada en el Teatro Medellín, y que la crónica de *El Espectador* calificó de esta guisa: “El teatro estuvo más que lleno, desbordante; y el público que lo colmaba . . . se rindió en el curso del acto segundo al encanto avasallador de unas y otras [i.e. las bellezas literarias y musicales] . . ., y salió –si nuestras propias impresiones no nos engañan– satisfecho y orgulloso de tan noble, gallardo y feliz esfuerzo del Arte nacional” (Cit. en *Cien Marías*).

Ahora bien, la descrita recepción de la novela no debe hacernos olvidar los juicios adversos que la misma suscitó. El primero de ellos, de Miguel Antonio Caro, que no tuvo ambages en considerarla una mala novela –a lo sumo un idilio en prosa o un sueño de amor. Otro curioso testimonio (amén de arbitrario y recalcitrante), lo constituye el del sacerdote jesuita Pablo Ladrón de Guevara, quien tuvo a bien juzgar a los novelistas (entre ellos Isaacs) por la bondad o malicia de sus obras, bajo el devoto rasero de la moralidad cristiana: “Hay, pues, en la novela *María* manifestaciones por todo ella francamente cristianas . . . Sin embargo, aunque sea el espíritu cristiano, lleva mezclado, más o menos, el mundano. Tal cual vez el voluptuoso, y más aún el sensual. Algunas descripciones de mujeres, aunque no son deshonestas, tampoco mueven a la castidad, y pueden inquietar, si bien ni lo menos honesto llega a describirlo sino con frase más genérica . . . Lo que no se puede pasar es el pasaje de la ida de aquél [Efraín] con Salomé, joven harto ligera, por aquellas soledades del río, con lo demás que allá se cuenta. La sensualidad y

peligro aquí nos parece claro, sobrando para los jóvenes lo inquietante y perturbador” (124-125).

Además de todo ello, no poca tinta ha corrido al respecto del carácter lacrimógeno de la novela (denunciado como propósito expreso desde la dedicatoria misma). Otro tanto se ha dicho en lo relativo a que su corte sentimental resulta poco propicio a la sensibilidad del lector contemporáneo. Quizás en torno a esto no sería superfluo traer a colación el favorable dictamen que en 1937 emitió Jorge Luis Borges, en su “Vindicación de la *María* de Jorge Isaacs”. Allí controvierte el escritor argentino las “vagas opiniones” que ven en la novela una obra ilegible, entre otros motivos, porque –según se cree– “ya nadie es tan romántico, tan ingenuo” (127). A juicio de Borges, Isaacs no es más romántico que ninguno de nosotros y *María* no es ilegible. Como prueba de ello, invita al lector a erigirse él mismo en juez: “Si al lector no le basta mi palabra, o quiere comprobar si esa virtud no ha sido agotada por mí, puede hacer él mismo la prueba, nada voluptuosa por cierto, pero tampoco ingrata” (127). Algo similar parece sugerir Pedro Gómez Valderrama al sostener:

Hay un aspecto para señalar al paso, y es el de cómo existen dos Marías, la de la lectura común, la del elogio ditirámico, y la del libro discreto y hermoso, que permanece en los anaqueles a la espera de alguien que lo lea como el arpa de Bécquer. Sobre la *María* se ha acumulado una montaña de simplezas, de sentimentalismos de poco gusto, que crean cierta prevención. Sin embargo, al leerla de nuevo, al explorar sus páginas nos encontramos con una obra literaria que despojada de ese ropaje innecesario, tiene el valor de ser la primera novela romántica de América, y el valor indiscutible de su perduración, que poco a poco le ha ido quitando esa carga sentimental externa que obraba en contra suya. (380)

Así pues, una obra de tal significación para la historia de las letras hispanoamericanas y que moldeó de una manera tan apreciable la sensibilidad del lector del continente, estaba a la espera de una edición crítica que se hallara a su altura. Bien es cierto que ya desde los años cincuenta han sido publicadas algunas ediciones con estudios introductorios en verdad esclarecedores. Tal es el caso del estudio preliminar de Enrique Anderson Imbert para el Fondo de

Reseñas

Cultura Económica (1951). Tiene esta introducción el mérito de proveer una adecuada noticia biográfica y, peculiarmente, de brindar una orientación en punto a los rasgos románticos de la novela (xviii-xix y *passim*). Ya en 1967 (año de la conmemoración del centenario), Mario Carvajal acometió por vez primera la labor de una edición crítica con registro de variantes y un prolijo acopio de notas marginales, además de un glosario final. El estudio introductorio es un tanto vago y difuso, y pretende, *grosso modo*, observar que “en *María* se cifra, realmente, la gloria definitiva y perdurable de Isaacs. El resto de su obra no hubiera levantado su nombre a la cima en que merced a *María* resplandece” (ix). Al respecto de esta edición, comentó en su debido momento uno de los mejores conocedores de la vida y obra de Isaacs, Donald Mc Grady: “La conclusión que se desprende de lo expuesto arriba es que las notas al texto son muy valiosas, pero que el texto y el registro de variantes no satisfacen los requisitos del investigador que desee una verdadera edición crítica” (292). Ya en 1978, la Biblioteca Ayacucho publicó una edición con prólogo, notas y cronología a cargo de Gustavo Mejía. Uno de los méritos fundamentales de esta introducción estriba en explicar de manera afortunada la estructura paralelística de la narración, proponiendo a su vez que la añoranza del pasado perdido se halla anclada en “la nostalgia del sector de clase latifundista-esclavista, que por 1850 en Colombia sufre un intenso proceso de decadencia, proceso que la familia Isaacs, y muy especialmente Jorge, vivió con especial intensidad” (x).

Lamentablemente, muchos de los estudios críticos de *María* (novela con acusadas resonancias autobiográficas) continúan confundiendo pertinazmente al autor con su obra. Al respecto, acota atinadamente María Teresa Cristina en su prólogo a una edición bogotana de la novela, fechada en 1989: “Debido a la abundancia de referencias autobiográficas presentes en *María*, no ha desaparecido todavía la tendencia a confundir a Isaacs con el héroe de su novela: con el joven de exquisita sensibilidad cuya vida deja de tener sentido al perder a su amada junto con el mundo patriarcal e idílico de la casa paterna. Tanto la personalidad histórica de Jorge Isaacs como también la literaria son mucho más complejas de lo que de ordinario se cree” (11). Una de las dificultades anejas de las modernas ediciones de *María* la constituye la imprecisión en la fijación del texto, y la reproducción de erratas; comenta María Teresa Cristina:

En los años siguientes [a 1922] la novela no ha tenido buena suerte en este sentido. La mayoría de las publicaciones modernas, en lugar de basarse en una de las ediciones críticas (Carvajal, 1967 y Mc Grady, Labor, 1970) o en la de Mejía (Biblioteca Ayacucho, 1978), las cuales, debe anotarse, todavía contienen diversos errores, reproducen el texto no revisado de 1878, degradado además por una cadena de erratas y mutilado en su página inicial. (16)

Mención aparte habría de hacerse de la edición crítica de Donald Mc Grady para la editorial Labor en 1970 y revisada para su reimpresión en Cátedra (1986). Su valor filológico radica en que toma como base el texto de la tercera edición (1878) con correcciones autógrafas –hoy acervo bibliográfico de la biblioteca Yerbabuena, del Instituto Caro y Cuervo–. Como expresa Mc Grady, “hemos extremado el cuidado en la reproducción de *María*; nuestro ideal ha sido establecer el texto exactamente como Isaacs lo fijó en su última versión” (1989, 46). Empero, tanto en el texto como en el registro de variantes, la edición de Mc Grady conserva algunas erratas. No obstante, el estudio introductorio es bastante útil y, en líneas generales, contiene *in nuce* muchos elementos desarrollados con mayor prolijidad en su completo libro intitulado *Jorge Isaacs* (New York: Twayne Publishers, 1972).

Debido a las deficiencias anotadas, la edición crítica de *María* a cargo de María Teresa Cristina llega a colmar vacíos manifiestos. No sólo en cuanto hace a la fijación del texto (que realiza un pormenorizado escrutinio de las tres ediciones realizadas en vida del autor: Imprenta de Gaitán, 1867; Medardo Rivas, 1869; Imprenta de Medardo Rivas, 1878; y las correcciones autógrafas de 1891 sobre un ejemplar de la tercera edición) y al registro completo de las variantes, sino también por la información contenida en su prólogo sobre las “vicisitudes” de la impresión de la novela, la inclusión de notas marginales y de un vocabulario de provincialismos. Los criterios filológicos que han guiado la edición en mención se atienen a las recomendaciones de la Colección Archivos de la Unesco sobre ediciones críticas de autores latinoamericanos del siglo xx y otros manuales contemporáneos sobre fijación de textos escritos. Por todo ello, la presente edición crítica es a todas luces la mejor hecha y la más completa de cuantas se hallan disponibles en la actualidad. Sin lugar a dudas,

Reseñas

constituye este hecho editorial un esfuerzo de capital importancia para aproximarse a la novela romántica de América por antonomasia y, en general, a toda la obra de Jorge Isaacs. En tal sentido, cabe anotar que *María* es el primer volumen de un total proyectado de once. La publicación completa cubre no sólo la obra literaria y no literaria, sino la correspondencia y documentos personales, así como los documentos oficiales. Para información del lector, nos permitimos reproducir *in extenso* el plan general, a saber:

En síntesis, la presente publicación consiste en la edición crítica de la obra literaria de Isaacs: *María*, poesía, traducciones y coplas, teatro, los fragmentos de la trilogía inconclusa y escritos varios (vols. I a IV); la recopilación de los escritos periodísticos dispersos en la prensa del siglo XIX sobre temas diversos: política, viajes, economía y sociedad (vol. V); la reedición de *La revolución radical en Antioquia* (vol. VI); los escritos relativos a la Comisión Científica, a sus viajes posteriores por la Costa Atlántica, *Las Tribus indígenas del Magdalena* (vol. VII); una selección de escritos y documentos relativos a su actividad en la Instrucción Pública (vol. VIII); la recopilación de la correspondencia personal (vol. IX); la publicación de documentos oficiales y personales del autor y relativos al mismo (vol. X). En el último volumen (XI) se incluirán la cronología, la bibliografía y los índices. (XIX)

Si tenemos en cuenta que muchos de los documentos son inéditos, al cabo de su publicación final (al cuidado de María Teresa Cristina, quizás la mejor conocedora de la obra de Isaacs) tendremos un cuadro más completo y detallado de la creación y avatares del autor vallecaucano. Una edición tan cuidadosa e impecable de *María* constituye en sí misma una invitación a releerla. En ello suscribimos el juicio de Pedro Gómez Valderrama: “Decía al principio que hay no una *María*, no ciento, sino tantas como lectores ha tenido. Porque cada lector tiene su propia *María* que se escapa de las páginas del libro, y entra en el país luminoso de la leyenda” (393).

Obras citadas

- Anderson Imbert, Enrique. "Prólogo". *María*. Por Jorge Isaacs. México: Fondo de Cultura Económica, 1951. vii-xxxiv.
- Borges, Jorge Luis. "Vindicación de la *María* de Jorge Isaacs". *Textos cautivos: Ensayos y reseñas en 'El Hogar' (1936-1939)*. Barcelona: Tusquets, 1986. 127-130.
- Carvajal, Mario, ed. *María*. Por Jorge Isaacs. Edición del centenario (1867-1967). Cali: Norma, 1967. viii-xix.
- Cien Marías*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1985.
- Cristina, María Teresa. "Prólogo". *María*. Por Jorge Isaacs. Bogotá: Arango Editores/El Áncora Editores, 1989. 9-16.
- Curcio Altamar, Antonio. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975.
- Gómez Valderrama, Pedro. "*María* en dos siglos". *Manual de literatura colombiana*, Tomo I. Bogotá: Procultura/Planeta, 1988. 369-393.
- Ladrón de Guevara, Pablo. *Novelistas malos y buenos*. Bogotá: Planeta, 1998.
- Mejía, Gustavo. "Introducción". *María*. Por Jorge Isaacs. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. ix-xxxiii.
- Mc Grady, Donald. "Introducción". *María*. Por Jorge Isaacs. Bogotá: Cátedra, Rei Andes, 1989. 13-48.
- _____. "Sobre una edición crítica de las obras de Jorge Isaacs". *Thesaurus* xxiv (1969): 286-306.
- Velasco Madriñán, Luis Carlos. *Jorge Isaacs, el caballero de las lágrimas*. Cali: Editorial América, 1942.

Universidad Nacional de Colombia Iván Daniel Valenzuela Macareño

Antología de la poesía colombiana. Selección, presentación y notas biobibliográficas de David Jiménez. Colección Cara y Cruz. Bogotá: Norma, 2005. Cara (ca): 194 págs./Cruz (cr): 137 págs.

Las antologías de poesía tienen un carácter eminentemente divulgativo, pero no toda antología trasciende dicho carácter gracias a su *propia* estructura. Es claro que ir más allá o no de la sola

divulgación, en virtud de características propias, depende de los criterios establecidos por el antologista y de las exigencias de la editorial para la construcción de la antología. La *Antología de la poesía colombiana* de David Jiménez trasciende el carácter divulgativo que le es inherente, y por ello resulta útil de un modo particular y sumamente interesante tanto para el lector ya cultivado en el conocimiento de la tradición poética nacional, como para aquellos lectores jóvenes o viejos que recién se inician en él.

No es ésta una antología de poemas cuyos autores provengan de una región específica del país, o que busque rescatar documentos de, y dar la palabra a, grupos étnicos y culturales marginados y oprimidos por el “pensamiento dominante”. Tampoco es una antología en la que se reúnan poemas de nuevos poetas o grupos de poetas aún no conocidos. Por último, el lector no ha de esperar encontrar aquí un compendio exhaustivo de textos y escritores, ni poetas representativos de épocas, o escuelas si se quiere, anteriores al romanticismo.

La *Antología de la poesía colombiana* que presentamos aquí es una antología de la lírica moderna de nuestro país, si se entiende que la modernidad poética alborea en Colombia, no con los poetas modernistas, sino en las obras de José Eusebio Caro y Rafael Pombo. Además de los dos románticos, son relativamente pocos los poemas y los poetas que componen el libro: sesenta poemas o fragmentos de poemas y, contando a Caro y a Pombo, son en total veintiún poetas: José Asunción Silva, Guillermo Valencia, Eduardo Castillo, Porfirio Barba Jacob, Luis Carlos López, León de Greiff, Rafael Maya, Luis Vidales, Aurelio Arturo, Jorge Rojas, Eduardo Carranza, Fernando Charry Lara, Héctor Rojas Herazo, Álvaro Mutis, Jorge Gaitán Durán, Eduardo Cote Lamus, Carlos Obregón, Rogelio Echavarría y José Manuel Arango.

Evidentemente, a excepción de Carlos Obregón, se trata en los demás casos de poetas que han sido considerados “mayores” tanto por la crítica académica como por el público lector en general, pero sobre todo por los mismos poetas en sus poemas y, fundamentalmente, en sus ensayos críticos. Este reconocimiento unánime, reflejado en la presente selección, muestra que hay “una especie de ortodoxia referente a la grandeza e importancia relativa de nuestros poetas”, para decirlo con palabras de T. S. Eliot. Y esa ortodoxia con respecto al lugar que ocupan los poetas en la tradición indica, como

toda ortodoxia, la presencia de ciertos puntos ciegos. La estructura de esta *Antología de la poesía colombiana* busca, precisamente, aclarar algunos de esos puntos. Es por ello que las obras seleccionadas, junto con el apropiado y minucioso comentario de David Jiménez sobre los poemas y sus relaciones mutuas –contrastado, a su vez, con el otro comentario reproducido en el libro: algunos fragmentos del ensayo “Itinerario de las letras colombianas” (1978) de Eduardo Camacho Guizado–, permiten ver fácilmente que son pocas, tal vez ninguna, las reputaciones de los poetas que han logrado mantenerse en un mismo nivel a lo largo de generaciones y hasta el presente.

Guillermo Valencia, por ejemplo, fue el bardo nacional por antonomasia durante la primera mitad del siglo xx, pero, leídos hoy al lado de los de Silva –incluso al lado de los de Caro y Pombo–, sus poemas parecen “piezas de museo más que obra viva” (cr 26), como afirma Jiménez. No puede negarse que el simbolismo y la sonoridad de los dos poemas de Valencia escogidos por el antologista, “Hay un instante” y “A la memoria de Josefina”, son menos rígidos que los de otros dos poemas del mismo autor no antologizados, si bien más conocidos, “Cigüeñas blancas” y “Los camellos”. Pero aun así, la descripción de la mujer amada a través de imágenes orgánicas como el “diáfano manantial” o la “floresta amiga” (ca 53) en el soneto a Josefina, o la imagen del poeta que se embriaga “con aromas de algún jardín que hay *imás allá!*” (ca 54) en “Hay un instante”, entre otras cosas, resultan un tanto estereotípicas para el lector actual.

Algo parecido sucede con los poetas de *Piedra y Cielo*, Jorge Rojas y Eduardo Carranza, si se los lee junto a un contemporáneo suyo como Aurelio Arturo, a quien incluso quisieron algunas veces atraer a las toldas piedracielistas. Rojas y Carranza adquirieron un gran peso en la vida literaria y cultural colombiana, sobre todo en las décadas de los años cuarenta y cincuenta del siglo xx. Pero, como lo ha señalado el mismo David Jiménez en *Poesía y canon*, se trataba de un peso debido más al poder institucional adquirido por ambos que al poder simbólico de sus obras. Y, efectivamente, los poemas de Rojas antologizados, “Momentos de la doncella” y “Antes del despertar”, así como “El corazón-guadiana” de Carranza, se revelan más cercanos a la dureza sonora y a las ahora trajinadas metáforas de los poemas de Valencia, que al magnífico simbolismo de poemas como “Nodriza” o “Silencio” de Arturo, quien sería luego uno de los precursores de los mejores poemas de Fernando Charry Lara.

Lo anterior señala uno de los aspectos más interesantes de esta antología. Ante la crítica que podría alzarse contra ella por el hecho de antologizar tan solo a los poetas llamados mayores o canónicos, el libro responde permitiendo hacer una lectura crítica del canon principal, en la medida en que nos ayuda, por un lado, a reconocer que ninguna de las grandes figuras reunidas ha mantenido una reputación constante dentro de la tradición poética, y, por otro, a preguntarnos si esa reputación no pudo deberse algunas veces a cuestiones que eran ajenas al valor intrínseco de los poemas. La antología de David Jiménez acoge la tradición más reconocida de la poesía colombiana, pero facilita una percepción diferenciada de ella, centrada en la especificidad de unos pocos poemas. De este modo, intenta preservar al lector de caer en dos errores muy comunes: aceptar acríticamente esa tradición, o negarla acríticamente en su totalidad como si se tratara de una masa sin diferencias. Además, una antología sobre estos poetas canónicos genera conocimientos indispensables para comprender mejor a aquellos poetas que no hacen parte del canon principal.

Por supuesto, hacer una lectura diferenciada de la tradición es posible porque una de las utilidades de toda antología consiste en permitir la comparación de los poemas. Ahora, no toda antología invita a ello de una manera sencilla y rigurosa. Por ejemplo, antologías de la poesía colombiana tan importantes como las de Andrés Holguín (*Antología crítica de la poesía colombiana: 1874-1974*. 2 vol. Bogotá: Editorial Op. Gráficas, 1974), Fernando Charry Lara (*Antología de la poesía colombiana*. Vol 1. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 1996) y Rogelio Echavarría (*Antología de la poesía colombiana*. Bogotá: El Áncora Editores, 1998), son más útiles en muchos otros sentidos, pero por su exhaustividad dificultan ese tipo de lectura comparativa. A diferencia de aquellas monumentales antologías, dos aspectos de la realizada por David Jiménez favorecen una lectura comparada y diferenciada de la tradición poética, y es la combinación de ambos aspectos lo que determina que esta antología vaya más allá de un carácter meramente divulgativo: por un lado, un número reducido de poemas hace posible, en poco espacio, visualizar en conjunto una parte fundamental de las relaciones históricas de influencia y de rechazo en la poesía moderna colombiana; por otro lado, tal visualización es interesada por la recurrencia de ciertas imágenes y temas, lo cual facilita que la comparación se realice sin necesidad de que el lector sea un especialista.

Esto también hace de la antología de Jiménez un magnífico instrumento pedagógico en el área del lenguaje y la literatura, tanto para la educación básica y media como para la educación universitaria, ya que conduce de manera sencilla y rigurosa a una lectura crítica-intertextual de la tradición en la medida en que invita a rastrear esas imágenes y temas, sus relaciones de semejanza y sus modificaciones en los poemas de los poetas colombianos más importantes.

Séanos por ello permitido presentar esta *Antología de la poesía colombiana* como una antología “arquetípica”, que responde a la “crítica arquetípica” de su autor, lo cual se hace evidente por las características del comentario de Jiménez sobre los poemas y sus relaciones recíprocas. El término “arquetipo” es del crítico canadiense de la literatura Northrop Frye, y hace referencia a “la imagen típica o recurrente”, al símbolo como “unidad comunicable” en virtud del cual se “conecta un poema con otro” y entroncan así “los poemas dentro del cuerpo de la poesía considerada como un todo”. En esta antología son varios los símbolos arquetípicos que comunican a un poema con otro, desde imágenes provenientes de la naturaleza orgánica, como la noche, la luna, las estrellas y el mar, hasta imágenes como la ciudad o ciertos objetos de la vida cotidiana. También hay temas o motivos poéticos que se repiten y que permiten una lectura similar. En lo fundamental, se trata de motivos provenientes de la tradición mística de la poesía y de los poetas románticos y simbolistas europeos: por ejemplo, el motivo poético de las correspondencias universales o el de la trascendencia. Ahora bien, esta lectura intertextual de los poemas posibilita igualmente o, más bien, obliga a una lectura atenta a ciertos *topoi* retóricos, a las figuras sintácticas y a los recursos sonoros que han utilizado los poetas en distintos momentos de la historia. Por ejemplo, el significado del *topoi* retórico del apóstrofe resulta muy distinto en un poema de José Eusebio Caro como “En boca del último inca” que en uno de Luis Carlos López como “Versos a la luna”. La dignidad y el tono solemne de la interpelación en el poema de Caro, ese “¡Padre sol, oye! Sobre mí la marca / de los esclavos señalar no quise / a las naciones; a matarme vengo, / a morir libre” (ca 15), se transforma en los versos de López en una interpelación con guiños cómicos y burlescos, una toma de distancia frente a la utilización que hicieron los poetas anteriores de esa misma figura retórica: “¡Oh, luna!... ¡En tu silencio te has burlado / de todo!... ¡En tu silencio sideral, / viste

anoche robar en despoblado / ... y el ladrón era un Juez Municipal!” (ca 72). Como lo señala el mismo Jiménez, a diferencia de José Eusebio Caro en este caso, pero también en general a diferencia de los poetas románticos y modernistas, Luis Carlos López “no apostrofa por desborde emocional sino por ironía” (cr 28).

En todo caso, hablar de una antología arquetípica no implica decir que en ella se presenten correspondencias necesarias entre poemas, asociaciones que deban comparecer invariablemente ante la mirada del lector. Cabe, pues, aclarar que la antología no está dividida de acuerdo con temas o símbolos, ni nada semejante. Esta estructura arquetípica aparece implícitamente y, por lo tanto, sólo el lector atento sabrá dar cuenta de ella. Por eso, quizá sea exagerado el rótulo de antología arquetípica y se preste para malos entendidos. Pues no debe pasarse por alto que, en cuanto criterio selectivo, más importante que la imagen arquetípica es el valor estético de los poemas, el cual, sin embargo, se relaciona con dichos símbolos. Tal valor, según puede inferirse del comentario de Jiménez, aunque responde a distintos aspectos, se funda esencialmente en la estructura formal de los poemas, tanto en lo tocante a “cuestiones técnicas concernientes a la versificación” (cr 22), y por tanto a los recursos sonoros de cada poema particular, como en lo tocante al manejo de aquellos motivos y tropos a los que nos hemos referido anteriormente.

Por último, la historia moderna de la poesía aparece en la lectura de esta antología, no como un orden diacrónico de simple sucesión de poetas y generaciones o movimientos, sino como un orden sincrónico, sincrético, en el cual conviven en ciertos periodos de tiempo, a veces familiarmente, a veces en lucha, distintas formas líricas y distintas maneras de comprender el fenómeno literario y el oficio de poeta. Algunos, los más, han visto en el poema un renacimiento del lenguaje primigenio, arcaico, el lenguaje de las correspondencias ocultas en la naturaleza; y en el oficio poético un dar “nuevo nombre a cada cosa, / como el Adán de un paraíso urbano” (ca 89), según lo dicen dos versos de Rafael Maya. Otros, por el contrario, “descreen de la unidad oculta tras la red de las correspondencias y se atienen mejor a los fragmentos de realidad que les proporciona la experiencia diaria” (cr 44). Por esto, el antologista señala dos movimientos entre los cuales ha oscilado la poesía moderna en Colombia.

El primero es un movimiento de “expansión”, de ampliación casi mística de la subjetividad, ya sea lanzándose hacia la vida interior, hacia el recuerdo por ejemplo, como ocurre en algunos poemas de Álvaro Mutis, ya sea lanzándose hacia el exterior, al encuentro de los lazos que unen al sujeto con el lenguaje de la naturaleza, como ocurre, por ejemplo, en los poemas de los románticos o en los de Aurelio Arturo. El otro movimiento es de “reducción voluntaria”, de retraerse a la realidad inmediata, a la experiencia vivida. Así se da, por ejemplo, en los poemas del ya mencionado Luis Carlos López o en los de Luis Vidales, en ambos hasta un punto en que el poema adquiere un tono humorístico; o también, aunque de manera distinta, en los poemas de Rogelio Echavarría y en algunos de José Manuel Arango.

Echavarría expresó inmejorablemente esta *actitud* reductiva de la poesía y del oficio de poeta en un bello poema titulado “Lugar común”, con el cual bien puede terminar esta presentación de la *Antología de la poesía colombiana* realizada por David Jiménez.

Ya que no todos podemos ser
poetas
comprender lo sublime
o exaltar lo sencillo
hablemos francamente
confesemos nuestro fracaso
de hombres sin alas
de hojas muertas en el estío
nuestros empeños ciegos
sin metáforas vanas
nuestra identificación con todos
o con casi todos
y si alguien nos entiende
y fecunda nuestra impotencia
eso también es poesía
o por lo menos una gota
en la sed del infierno
cotidiano. (ca 168)