

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA**

**AFINIDADES Y OPOSICIONES EN LA NARRATIVA
COLOMBIANA.**

**Una lectura de Jorge Isaacs, José Asunción Silva, Gabriel García Márquez y
Álvaro Mutis**

Alfredo Laverde Ospina

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-
Americana, do Departamento de Letras Modernas da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para obtenção do título de
Doutor

Orientadora: Prof. Dra. Ana Cecilia Arias Olmos

São Paulo
2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA**

**AFINIDADES Y OPOSICIONES EN LA NARRATIVA
COLOMBIANA.**

**Una lectura de Jorge Isaacs, José Asunción Silva, Gabriel García Márquez y
Álvaro Mutis**

Alfredo Laverde Ospina

São Paulo
2006

A mi madre, Ofelia, por
todo este tiempo que ha
tenido que esperar por
mi regreso.

Para Hugo, por su
paciencia e
incondicional
compañía.

Agradecimientos

Me gustaría comenzar por agradecer a mi profesora y amiga Dra. Ana Cecilia Arias Olmos quien con toda su paciencia, ternura y sabiduría supo sobre llevar todas mis angustias.

Al profesor Dr. Jorge Shwartz porque sin su aquiescencia habría sido imposible realizar el doctorado.

A la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, al Departamento de Lenguas Modernas a la Universidad de São Paulo, a todos sus funcionarios y, en especial, a la biblioteca de la Facultad.

A Nelson y Joana Rodríguez con quien comparto el amor por Colombia.

A Adriana Junqueira por nuestra veladas de música y cerveza y por el cariño con que siempre se interesó por mejorar mi portuñol

A Paula y Mauricio y sus hijas Xica, Elena y Branca, por su compañía constante, por habernos abierto las puertas de su vida y de su casa.

A Solange por ese aprecio que siempre manifiesta hacia Colombia, por su alegría.

A Andreia que, aunque no nos vemos muy continuamente, sabemos que nos une un afecto sincero.

A Zé por haberme ofrecido su casa y su familia, por las noches de charlas y cervezas.

A Susana por su amistad y consejos, además de soportar mis rabias.

A Isabel porque me ofreció su amistad y casa. Sin la tranquilidad de su rincón habría sido imposible terminar este trabajo.

A Marisa por su amistad y los momentos de charla y risas que pasamos durante estos dos últimos años.

A Miriam por su afecto y por habernos facilitado hacer los viajes a Rio, las playas y tantos otros lugares que estoy seguro jamás voy a olvidar.

A Paulo y Dalmiro por el afecto, la amistad y la comilonas.

A todos ellos porque a través su compañía pude convencerme de que todavía es posible hacer amigos para toda la vida.

Un agradecimiento especial a los amigos Paulo Sergio y Luzymar, idos prematuramente, por permitirme disfrutar algunos de sus momentos alegres, por su cariño y, sobre todo, por su sinceridad y transparencia.

Mis profundos agradecimientos a Brasil y, en especial, a la ciudad de São Paulo a la que desde ya declaro mi adicción por sus calles llenas de sorpresas y su vida cultural que disfrute mientras el estudio me lo permitió.

A la Capes y a la CNPq sin las cuales habría sido imposible realizar este trabajo.

A Edite, quien siempre supo resolver mis problemas y mis dudas con el mejor estado de ánimo a pesar de que siempre fui inoportuno.

Índice

Introducción

1. La tensión entre la nostalgia del pasado y la vitalidad del presente en *María Jorge Isaacs*
 - 1.2 Entre la estética y la política
 - 1.3 Entre la renovación estética y el proyecto de nación
 - 1.3.1 El liberalismo y la Logia masónica
 - 1.4 Entre el idilio y la fatalidad
 - 1.4.1 El amor como una forma de iniciación
 - 1.4.2 El idilio en crisis
 - 1.5 La reescritura una forma de fatalidad
 - 1.5.1 La reescritura autobiográfica o ficción autobiográfica
 - 1.6 El pasado absoluto cancelado y la vitalidad del presente histórico

2. José Asunción Silva como nomoteta de la literatura colombiana
 - 2.1 Más allá de la política y más cerca de sí mismo
 - 2.1.1 Periodismo y polémicas literarias
 - 2.2 La radiografía del intelectual hispanoamericano
 - 2.2.1 Entre la ubicuidad social y la objetivación del ser
 - 2.3 La crisis de la palabra y la artificiosidad de la expresión
 - 2.3.1 La escritura en *De sobremesa*

3. La novela social de Gabriel García Márquez: de lo íntimo a lo universal
 - 3.1 Los movimientos sociales y los procesos de modernización
 - 3.1.1 El papel de la violencia en el surgimiento de otra novela social
 - 3.2 “La novela que aún no se ha escrito”
 - 3.3 La violencia desde la intimidad
 - 3.3.1 Una novela de caracteres, voces y conciencias
 - 3.4 Variación poética de la historia
 - 3.4.1 Lo externo una forma de fatalidad en una sociedad endogámica
 - 3.5 La otra cara de la moneda
 - 3.5.1 Entre el compromiso político y estético
 - 3.6 Entre el pesimismo esencialista y el idealismo optimista

4. La estirpe de los desesperanzados como arquetipo del hombre auténtico en Álvaro Mutis
 - 4.1 La irrupción de Mutis en la novela colombiana
 - 4.2. La tradición de la poesía colombiana en Mutis
 - 4.2.1 El reino que era para mí (Mutis en la tradición literaria colombiana)
 - 4.3 De la estirpe de los desencantados

- 4.3.1 El desesperanzado: ideologema del poeta moderno
- 4.3.2 *La Nieve del Almirante* o una travesía hacia la comprobación
- 4.3.3 Tras el periplo, la confirmación
- 4.4 *Un bel morir* o Recuperación de pérdida del paraíso
- 4.4.1 Un bel morir honra toda una vida
- 4.5 La fértil miseria del desastre o la poesía como palimpsesto
- 4.6 Entre la tradición y la modernidad
- 4.6.1 Tan lejos y tan cerca de la novela contemporánea

5. Conclusiones

- 5.1 Jorge Isaacs y Gabriel García Márquez
- 5.2 José Asunción Silva y Álvaro Mutis

Bibliografía

Resumen

En el presente trabajo se establecen relaciones de afinidad y oposición en la literatura colombiana entre los autores del siglo XIX, Jorge Isaacs y José Asunción Silva y Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis del siglo XX. A partir de los conceptos de escritura e historia pretende demostrar que es posible hacer una lectura de las obras centrales de la literatura colombiana no sólo en términos temáticos, sino estéticos e ideológicos. Por consiguiente, a medida que nos vamos adentrando en la lectura de las obras propuestas se hace evidente la existencia de dos corrientes dentro de una misma literatura. Estas dos variantes de una misma literatura se sustentan a través del carácter crítico de la modernidad que posee dos modalidades: la concepción de la historia como una sucesión de etapas que necesariamente llevan a la perfección y la fragmentación que se produce en los intercambios simbólicos que lleva acabo cada sujeto y que ha sido expresada en términos de subjetividad. La primera representada por Isaacs y García Márquez de tendencia marcadamente regionalista y política, la segunda cosmopolita y desesperanzada representada por Silva y Mutis.

Palabras claves: escritura, historia, García Márquez, Isaacs, Mutis, Silva, Colombia, modernidad.

Introducción

El escritor Octavio Paz en “Sobre la crítica” (1978) menciona como una de las debilidades de la literatura hispanoamericana la ausencia de una crítica que, a modo de un “cuerpo de doctrina”, constituya un *espacio intelectual* desde el cual debería instaurarse el diálogo entre las obras, en términos de continuidad y ruptura. Según el autor, este vacío tiene como efecto inmediato el aislamiento de las obras y la concepción de que cada una de ellas forma un universo aislado y sin mayores resonancias. Así pues, la crítica debería tener como función primordial establecer un sistema de relaciones cuyo objetivo sería instaurar afinidades y oposiciones entre las obras con el fin de configurar una literatura. En caso contrario, no puede considerarse crítica aquello que no filtre, transmute y ordene; pues ella se ejerce a partir de las negaciones y las asociaciones, es decir su función es delimitar, describir y relacionar.¹

Una de las preguntas que asalta, ante la importancia de este requerimiento, está directamente relacionada con la naturaleza de esta crítica. Es un hecho que existen críticos literarios en Hispanoamérica y Paz menciona algunos; sin embargo, parece que la tarea hasta ahora realizada por ellos ha sido insuficiente o se ha centrado en aspectos que para nada contribuyen a la constitución de una literatura como sistema orgánico. La persistencia de este vacío evidencia que pocos escritores se hayan preocupado por denunciarlo y llenarlo; no obstante esta carencia afecte directamente a los artistas pues la crítica forma parte del alimento de la producción literaria moderna e incluso ha adquirido la categoría de creación.

Así las cosas, el ensayo de Paz parece configurarse en una diatriba a los escritores hispanoamericanos y su escaso interés por el estudio de las obras literarias del pasado, del presente y sus relaciones. Ante la debilidad de una comunidad interpretativa cuyos criterios estéticos se han atomizado, menoscabando su principio de autoridad, los estudios literarios ven en los escritores que hacen crítica literaria una legítima reescritura del pasado a partir

¹ Paz, Octavio. “Sobre la crítica”. En *Corriente Alterna*. México D. F.: Siglo XXI. 1978. pp. 39-40.

del presente. Como es de suponerse la dinámica de la producción literaria redefine constantemente esas relecturas y, por ende, nuestras relaciones con el pasado.² La importancia del escritor crítico, como lector y juez privilegiado, radica en que sus obras se constituyen en verdaderas valoraciones de creaciones anteriores, al punto de que reelaboran el pasado, recuperan obras y se centran en la capacidad del arte de “presentificarse” indefinidamente en la lectura.³

Este trabajo retoma la obra parcial de cuatro escritores considerados centrales en las historias de la literatura tanto hispanoamericana como colombiana razón por la cual es inevitable, en determinados momentos, hacer extensiva a toda Hispanoamérica algunas características de los contextos históricos y políticos, así como la mención de los juicios de autores de importancia continental, no sólo por sus obras sino por sus estudios críticos. Aunque éste trabajo no adopta cabalmente el proyecto propuesto por Octavio Paz, se empeña en la elaboración de una lectura que demuestre el carácter moderno de las obras estudiadas del siglo XIX, así como una lectura en perspectiva de las obras del siglo XX.

En las lecturas propuestas de las novelas *María* (1867) de Jorge Isaacs, *De sobremesa* (1896) de José Asunción Silva, *La hojarasca* (1955) y *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) de Gabriel García Márquez, *La Nieve del Almirante* (1986) y *Un bel morir* (1989) de Álvaro Mutis subyace la hipótesis de que las obras de los autores del siglo XX se configuran como verdaderas relecturas de las obras de los autores del siglo XIX. Si bien, a lo largo del trabajo no se explicita la existencia de una literatura colombiana, en términos de un sistema orgánico, en algunos momentos se hace referencia a ciertas constantes no sólo dentro de la literatura regional sino continental que han sido señaladas tanto por la crítica como por las historias de la literatura. En general, estas constantes están directamente relacionados con recurrencias temáticas y pocas veces se refieren a posibles coincidencias en técnicas narrativas, concepciones estéticas y aún menos con posiciones ideológicas. Estas posibles afinidades no resultan del todo descabelladas si se considera, en

² Kermode, Frank. *Historia y valor*. Ensayos sobre literatura y sociedad. Barcelona: Ediciones Península. 1990. p.165.

³ Perrone-Moisés, Leyla. *Altas Literaturas*. Escolha y valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras. 1998. pp. 13-14.

el caso de los autores del siglo XIX, el carácter de clásico otorgado a ellos en las historias de la literatura continental. Así las cosas, con la intención de contribuir a un estudio más riguroso se pretende, a lo largo de las lecturas propuestas, establecer el papel que cumplen tanto la escritura como la historia en cuanto aspectos determinantes en la relación entre los cuatro autores estudiados.

Si bien es cierto que la escritura es una realidad ambigua que remite tanto a la confrontación del escritor con su sociedad como a las fuentes instrumentales de la creación estética, en este trabajo se le da prioridad a la primera acepción, es decir, la escritura en cuanto una forma de pensar la literatura regulada por la historia y la tradición. Desde esta perspectiva, adquiere la función de un instrumento de análisis a partir del cual se puede determinar la aparición de algunas constantes en la producción literaria colombiana, tales como las tomas de posición, las diversas concepciones de lo estético, así como la función del artista y sus obras en un momento histórico.

El otro aspecto que se ha considerado decisivo en la configuración de semejanzas y diferencias entre los autores estudiados es el de la historia y la concepción que se elabora estéticamente de ésta. En general, la noción de historia en las obras de los dos primeros capítulos presenta una diferencia radical con respecto a la importancia dada a ésta categoría. A modo de ejemplo, mientras para Isaacs la historia se constituye en un discurso legitimador de los cambios del presente, en Silva carece de importancia explícita pues el autor se inscribe dentro de una concepción decadentista, según la cual todas las etapas de la historia se suceden para posibilitar el presente, tras el cual vendrá la desaparición de la civilización. No obstante esto, Silva rescata la voz del pasado como una fuente de conocimiento del hombre y sus sueños frustrados por la modernidad.

Este trabajo se compone de cuatro capítulos, los dos primeros se centran en los autores del siglo XIX, el primero de *María* de Jorge Isaacs y el segundo *De sobremesa* de José Asunción Silva. En los cuatro capítulos debido a que, excepto García Márquez, tanto las obras y los autores como la literatura colombiana en general son muy poco conocidos en el ámbito académico brasileño, cada una de las lecturas de las obras está precedida por una

breve reconstrucción del campo literario colombiano, así como una presentación de los contextos sociopolíticos del momento de la producción de las novelas.

Por último y antes de hacer una breve presentación de los capítulos, es importante señalar los criterios de selección de las obras analizadas. Con respecto a *María* y a *De sobremesa* es evidente que en su elección han sido decisivas, no sólo su reconocimiento por parte de la crítica literaria sino las constantes referencias a estas obras por parte de los autores contemporáneos estudiados, ya sea para denigrarlas o como objetos de opiniones y relecturas. En cuanto a las obras de García Márquez y las de Mutis, los criterios que predominaron se centraron en las analogías entre las posiciones ideológicas, las formas compositivas y las materias narrativas; así como las concepciones estéticas que se exponen, es decir, obedecen a la necesidad de establecer una forma de continuidad con los autores anteriores. Es así como, en el tercer capítulo se estudian *La hojarasca* (1955) y *El coronel no tiene quien le escriba* (1958). Estas dos obras por ser las primeras del autor si bien presentan una ruptura con el pasado inmediato, en el ámbito de escritura y concepción de la historia parecen tener una relación sino estrecha si difícil de ignorar con *María* (1867) de Jorge Isaacs.

Las obras de Álvaro Mutis estudiadas son *La Nieve del Almirante* (1986) y *Un bel morir* (1989), la razón por la cual fueron elegidas éstas y no otras radica en su continuidad temática. En las dos novelas, el protagonista y el foco narrativo es Maqroll el Gaviero, el cual se configura en un personaje emblemático del poeta en Mutis. Tanto la estructura de la primera novela, en forma de diario, como la concepción de las dos obras dentro de la categoría de “poéticas”, presentan cierta relación con la obra de José Asunción Silva *De sobremesa* (1896).

El primer capítulo, “La escritura poética: un camino para resolver la nostalgia del pasado y la vitalidad del presente” se centra en las primeras tentativas de autonomización de la literatura colombiana, a partir del papel cumplido por Isaacs y su obra en medio de las rencillas partidistas y la indefinición de principios estéticos. *María* (1867) es considerada la novela nacional por excelencia, no obstante, antes de ella se hayan frustrado muchos

intentos. Perteneciente al romanticismo sentimental, ha sido estudiada únicamente desde esta perspectiva y se ha dejado de lado su importancia como novela fundacional surgida como una expresión de los cambios producidos de la hegemonía liberal radical y de la masonería en Colombia desde 1849 hasta 1885. La lectura de esta obra hace énfasis en la concepción dicotómica de la realidad y la reescritura autobiográfica como forma compositiva que encierra una importancia radical, no sólo en términos de la recepción sino de la toma de posición que representó en su momento. Esta dicotomía es superada estéticamente mediante la afirmación del vitalismo del presente.

En el segundo capítulo, “José Asunción Silva como nomoteta de la literatura colombiana” se estudia la novela *De sobremesa* (1896) del autor modernista, como una obra en la cual se presenta la radiografía del artista hispanoamericano y su tendencia a la ubicuidad social. De igual manera, se hace énfasis en las diversas interpretaciones que se han hecho de la novela y se resalta la necesidad de hacer una lectura en la que no es conveniente llevar hasta sus últimas consecuencias una identificación entre su personaje, José Fernández, y Silva. La importancia de la obra radica en que, además de hacer una radiografía irónica de la ubicuidad social del escritor hispanoamericano, la escritura de la obra se constituye en una objetivación del ser a través de la cual se niega una posible identificación con Silva, pues si José Fernández es incapaz de escribir, Silva se distancia de éste escribiendo.

En el tercer capítulo, “La novela social: de lo íntimo a lo universal”, las lecturas que se proponen de *La hojarasca* (1955) y *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) de Gabriel García Márquez parte de la reconstrucción del campo de la novela social en Colombia desde la década de 1920 hasta su transformación en novela de la Violencia en la década de 1950. Estas dos tipologías novelísticas surgen como efecto del desgaste de los parámetros estéticos del realismo que, en el marco de los movimientos sociales, se había hipotecado a la Internacional Socialista y dieron origen a una literatura de urgencia sin ninguna elaboración estética. Las dos modalidades de la novela comprometida entran en crisis en la segunda mitad de la década de 1950 y los nuevos escritores, en cuya cabeza se encontraba García Márquez, plantean la necesidad de descartar la improvisación del oficio de escritor, así como una necesaria universalización de las problemáticas nacionales.

Así pues, *La hojarasca* publicada en 1955 desarrolla los presupuestos de la universalización de las temáticas y la apertura hacia nuevas técnicas narrativas que amplían las perspectivas hacia la comprensión del fenómeno de la violencia en Colombia. García Márquez inicia en esta novela una indagación de los efectos del imperialismo económico en la axiología de los pueblos que habían sobrevivido con un sistema de relaciones socioeconómicas precapitalistas. En consecuencia, las verdaderas víctimas de los cambios abruptos no era el grueso de la población, sino las viejas aristocracias que se vieron desplazadas por la masificación y el surgimiento de un conjunto de valores que los deslegitimaba. Las críticas a esta aparente ausencia de denuncia social por parte de algunos miembros del Partido Comunista Colombiano, según el autor, lo obligaron a cambiar sus ideas iniciales y *El coronel no tiene quien le escriba* se constituye en una propuesta más claramente realista con contextos históricos más explícitos. En el personaje del coronel, perteneciente a una clase social inferior al de *La hojarasca* se concretizan los efectos de la represión política en la Colombia en la década de 1950 bajo la dictadura del General Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957). Aunque esta novela sea más explícita con respecto a los contextos sociopolíticos del momento de su escritura, no por ello esquiva la aspiración de dar un tratamiento moderno y una dimensión universal a problemáticas locales.

En general, estas dos novelas se constituyen en verdaderas diatribas al realismo socialista que se empeñaba en afirmar que el papel del arte, en sociedades económicamente dependientes, debería centrarse en la denuncia de los desmanes del poder y la radicalización de los intelectuales a favor de la revolución social.

La hojarasca, a estas alturas del análisis, se va configurando como una toma de posición análoga a la de *María* claro está que inscrita en un contexto histórico bien diferenciado. Las dos se constituyen en verdaderas realizaciones estéticas que apuntan a la comprensión de un contexto de transición en el que se operan transformaciones radicales en los ámbitos económicos y políticos pero vistos desde la axiología de los vencidos. Con respecto a *El coronel no tiene quien le escriba*, tal como se ha afirmado, el punto de vista cambia y se

desarrolla el proceso de politización de una clase media que se había marginado de los movimientos sociales.

En el último capítulo, “La estirpe de los desesperanzados como arquetipo del hombre auténtico”, se abordan de Álvaro Mutis *La Nieve del Almirante* (1986) y *Un bel morir* (1989) inscritas en el contexto de su obra poética. Mutis, reconocido como poeta desde la década de 1950, inicia su carrera como novelista a partir de la década de 1980 con el proyecto inicial de una trilogía sobre Maqroll el Gaviero pero hasta el momento ha publicado siete novelas reunidas en su solo tomo bajo el título sugestivo de “Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero”. En su primera novela, *La Nieve del Almirante*, al igual que en su poesía, aparece Maqroll un personaje emblemático del hombre contemporáneo que deambula por el mundo empeñado en empresas fallidas que, aunque no son buscadas y en algunos casos absurdas, carecen de fines prácticos.

La forma compositiva de esta novela es la de un diario de viaje en el que se presentan las reflexiones surgidas durante el ascenso por el río amazónico Xurandó en busca de unos aserraderos cuya existencia parece cada vez más improbable. El viaje va lentamente adquiriendo las características de un viaje espiritual en el que el Gaviero se confronta con sus propios miedos y fantasmas: la muerte, el reconocimiento de haberle dado la espalda a la felicidad y la aprehensión que le genera el trato con cierto tipo de individuos, los listos, que creen poder engañar a la muerte.

La lectura propuesta de esta novela hace énfasis en el carácter poético de la narración, no sólo por el hecho de Mutis ser un poeta lo que en su escritura pesa bastante, sino por la evidente inscripción de la obra en lo que Todorov ha denominado novela poética. En efecto, una de las grandes “influencias” de Mutis, este término es visto con cierta prevención por el autor colombiano, es el escritor de origen polaco Joseph Corand. Maqroll en su calidad de heterónimo de Mutis, al igual que Marlow en *Lord Jim* (1900) y *El corazón de las tinieblas* (1902) de Conrad para mencionar solo un antecedente, se constituye en verdadero arquetipo del desesperanzado. Con este término, Mutis se refiere a una estirpe de hombres reales y ficticios que ostentan el “fatalismo lucido” que no les

permite engañarse con respecto a la posibilidad de cambiar al mundo, lo que no significa que sean pesimistas. Esta tipología humana se constituye en el arquetipo del poeta cuya función social en todos los tiempos ha sido la de guiar a los hombres en medio del caos y el deterioro del mundo. Desde esta perspectiva, Maqroll y sus amigos, Ilona, Abdul Bashur, conforman el prototipo del desesperanzado como ideologema del poeta moderno.

Un bel morir novela que temática y estructuralmente parece continuar a la anterior, es narrada en tercera persona pero con el foco narrativo centrado en Maqroll. En ella se relatan los acontecimientos que precedieron la muerte de Maqroll. En general, la novela parece ser la alegoría de la pérdida del paraíso en medio de un contexto de violencia que evidentemente remite a la situación colombiana. El título de la obra proviene del verso de Petrarca “Un bello morir honra toda una vida” que en el caso de Maqroll se sintetiza en la muerte por inanición en el delta de un río. Aquí, evidentemente, se reelabora la imagen de la vida como el río que terminan en la mar que es el morir de Jorge Manrique.

Tanto en la poesía como en la novelística de Mutis predomina la reflexión sobre la insuficiencia de la palabra, la pobreza del poema y la importancia de la poesía. Esta “tragicida” obliga a Mutis a tal rigor en la escritura que, al rayar en lo difuso y en el vacío, termina por ser “desértica”. Coherente con esta perspectiva, Maqroll comparte con Mutis una concepción de la historia distante de la fe en el progreso, así como una crítica a la democracia. Tanto uno como otro, ven en la concepción mítica del mundo una forma de recuperar la trascendencia del hombre, no obstante la sepan irremediamente pérdida.

Para terminar, se debe destacar que aunque la importancia de los autores es indiscutible en el ámbito hispanoamericano, en el contexto de la crítica literaria brasileña son escasamente conocidos, a pesar de que en su mayoría han sido traducidos. A este respecto, existe una traducción al portugués de *María* de Jorge Isaacs publicada por el sello editorial Flama de São Paulo con tres ediciones, 1945, 1949 y 1969, así como la edición del Club do Livro de 1948, José Asunción Silva, prácticamente desconocido, sólo cuenta con la traducción del *Nocturno* hecha por Manuel Bandeira. Los autores del siglo XX han sido un poco más afortunados, es así como las obras de García Márquez propuestas en este trabajo, *La*

hojarasca fue traducida por Joel Silveira bajo el título *Enterro do diabo: A revoada* en 1970 y publicada por Editorial Sabia de Rio de Janeiro, *El coronel no tiene quien le escriba* traducida por Virginia Wey bajo el título *Ninguém escreve ao coronel* de 1969 publicada por Editorial Sabia en 1969. Con respecto a las obras traducidas de Álvaro Mutis están: *Poesia*, en edición bilingüe, selección y traducción de Gerardo Holanda Cavalcanti publicada por Editora Record en Rio de Janeiro en 2000, *A Neve do Almirante* publicada por Companhia das Letras en 1990, *última escala do Velho Carguero* tiene dos traducciones una en portugués de Portugal, de 1993 publicado bajo el sello Edições Asa y con la editorial Record de Rio de Janeiro de 2004 traducida por Luis Carlos Cabral, *Ilona chega com a chuva* publicada por Companhia das Letras en 1991. No obstante, la importancia de estos autores y obras no existen muchos estudios en el ámbito brasileño, excepto sobre García Márquez.

1. La tensión entre la nostalgia del pasado y la vitalidad del presente en *María* de Jorge Isaacs

1.2 Entre la estética y la política

Inspirados por el espíritu romántico y conscientes de la vulnerabilidad del proyecto político que se empeñaban en adelantar, el conjunto de los intelectuales pertenecientes a las facciones que darían origen a los partidos políticos se propuso, a mediados del siglo XIX, la tarea de constituir la nacionalidad colombiana. Este grupo, sirviéndose del periódico y la novela como instrumentos fundamentales a través de los cuales se hacía posible la aprehensión del pasado y del futuro, inició la reinterpretación de la historia como condición indispensable en la conformación de una sociedad compacta que se extendía por territorios que si bien, algunos años antes, habían formado parte de las colonias españolas, tenían poco contacto entre sí y presentaban desarrollos socioeconómicos desiguales. Así las cosas, se empeñaron en la conformación de lo que recientemente se ha denominado “comunidad imaginada” definida, según Benedict Anderson, en términos de una agrupación de individuos que, aunque se desconocen mutuamente, están unidos por lazos de fraternidad y en la que convergen el espacio y el tiempo como dimensiones indispensables para el surgimiento de una nación legitimada y permanente.⁴

En consecuencia, la novela y la prensa escrita, infiltradas por el espíritu romántico que alentó a la Revolución de Independencia, adquirieron todas las características propias de un espacio simbólico de lucha entre posturas aparentemente opuestas a lo largo de las agitadas décadas posteriores. En un

⁴ Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. 1993. pp. 22-25.

primer momento, estas “formas de imaginación” estuvieron identificadas con cierto proyecto de organización de la república, centralista o federalista, y, posteriormente, se constituyeron en medios de expresión de los grupos cuyas bases ideológicas darían origen a los partidos políticos liberal y conservador.

Conscientes de la paradoja inherente a la constitución de una nación en pleno siglo XIX, que se sabía moderna pero que se imaginaba antigua en la subjetividad de sus defensores, cada una de estas posturas se impuso la conformación de espacios discursivos a través de los cuales se sentarían las bases de una nacionalidad que a primera vista era inexistente, sobre todo, si se trataba de diferenciarse de los territorios vecinos con los cuales compartía la lengua y la historia. Ante la magnitud de este proyecto, la precaria *intelligentsia* de cada una de las nuevas naciones hispanoamericanas, en lugar de organizarse en un bloque compacto, se sumergió en tal cantidad de sectarismos caudillistas que no vaciló en lanzarse a absurdas guerras civiles que agotaron cada vez más las precarias economías y propiciaron el endeudamiento de los nuevos estados.

De ahí que durante los periodos de organización de las repúblicas hispanoamericanas se concibiera cualquier tipo de labor intelectual, en especial la escritura, como una “actividad política” a través de la cual se cristalizaría un modelo hegemónico que llevaba implícito una ley que, en términos de Julio Ramos, fuera capaz de supeditar la “arbitrariedad” de los intereses particulares bajo el imperio de la *res pública*.⁵ De este modo, debido al evidente carácter programático y publicitario de los textos producidos a lo largo de los primeros cincuenta años de Independencia, no es posible asegurar la existencia de una producción artística que se imagine a sí misma ajena de las contiendas políticas.

Cabe añadir que, tal como afirma Octavio Paz, el movimiento romántico hispanoamericano se diferenció del aparecido en España por los efectos de la Revolución de Independencia inspirada en la Revolución Francesa y la Revolución de Estados Unidos. Así pues, la emancipación de las antiguas colonias, a pesar

⁵ Ramos Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Literatura y política en el siglo XIX. México D.F.: 1989. p. 38.

de no haber logrado una verdadera autonomía de Hispanoamérica con respecto a otras naciones europeas, posibilitó un cambio de conciencia y un descrédito del sistema español. No obstante, las nuevas repúblicas hayan adoptado el positivismo como una forma de religión, dicha apuesta estuvo lejos de expresar la ideología de una burguesía liberal interesada en el progreso industrial, sino más bien la de una oligarquía de grandes terratenientes.⁶

En suma, las diferencias ideológicas entre los grupos de criollos organizados en partidos políticos, tras fracasar el proyecto bolivariano que pretendió unificar a las actuales repúblicas de Venezuela, Colombia y Ecuador, propiciaron múltiples guerras civiles con ejércitos de combatientes que cambiaban con gran facilidad de críticos a defensores de una constitución recién aprobada y, al mismo tiempo, se empeñaban en la imposición de un proyecto de nación que respondiera a los intereses del caudillo que los aglutinaba. Según Anderson, los conceptos de nación y nacionalidad en su calidad de “artefactos culturales”, emanados de una clase particular, sustentaban una gran variedad de posturas políticas e ideológicas; conceptos que se hicieron posibles, a partir de una idea de historia en la que se encadenaban causas y efectos a modo de la simultaneidad expresada en el reloj y en el calendario.⁷

De hecho, las constantes luchas en las que se debatieron los liberales y conservadores, a pesar de coincidir en la constitución de una república inspirada en los principios emanados del positivismo, discrepaban en los medios a través de los cuales se podría conseguir la unidad de la nueva nación. Entre estas dos tendencias estaban, por un lado, los interesados en un férreo centralismo de zonas geográficas y culturales hasta ese momento incomunicadas y, por otro, los defensores de los principios del liberalismo que propugnaban por la conformación de un estado eminentemente moderno que permitiera el libre desarrollo de cada una de las regiones que conforman el actual territorio colombiano, a través de la organización de un estado federalista.

⁶ Paz, Octavio. “Los hijos del limo”. En *Obras Completas*. Edición del Autor. T.I. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1994. pp. 406-407.

⁷ Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica. 1993. p. 21.

1.3 Entre la renovación estética y el proyecto de nación

El carácter programático y publicitario de la creación literaria de mediados del siglo XIX, como instrumento privilegiado de la lucha ideológica que para entonces se efectuaba, tanto en los campos de batalla como en las precarias y recientes instituciones democráticas, alimentaba a todo proyecto novelístico, ya sea denunciando la inaplicabilidad de las reformas efectuadas bajo gobiernos liberales y federalistas, autodenominados defensores de la civilización o, en su defecto, evidenciando la persistencia de las instituciones coloniales, como manifestación de la barbarie de los gobiernos conservadores y centralistas que, a la luz de los tiempos modernos, aparecía como un escándalo de la razón.

Si bien, para 1850 el liberalismo colombiano había logrado la hegemonía en todas las instituciones del Estado, persistía la oposición de los conservadores que había visto disminuido su poder económico como efecto de la abolición definitiva de la esclavitud y de la adopción de un liberalismo económico, a ultranza, en detrimento de la incipiente industria media. El triunfo del partido liberal en las elecciones de 1849 había dejado como resultado la dicotomización de la clase política e intelectual en los dos partidos políticos mencionados. Cabe añadir que si, en un primer momento, el partido liberal se presentó en las elecciones como defensor de los intereses de las dos líneas del liberalismo, los moderados y los extremistas, para 1863 se olvidó de estas alianzas y apostó al liberalismo extremo o gólgota, desmantelando al grupo liberal moderado o draconiano con la promulgación de la Constitución de Rionegro, a partir de la cual se adoptaba el federalismo en el país bajo la denominación de los Estados Unidos de Colombia. Este giro sociopolítico estuvo respaldado por una momentánea prosperidad económica como efecto de la exportación del oro, la quina y el tabaco.

Con todo, lejos de haberse aplacado el descontento de los conservadores frente a la hegemonía de los liberales y gracias al colapso económico mundial de 1870, la

tenacidad de los cultivadores de la novela histórica que tenían como modelo a Walter Scott evidencia la persistente necesidad de llevar a cabo una forma de “autorreconocimiento”, cuya mayor virtud era la de canalizar, de acuerdo con Noé Jitrik, la “[...]curiosidad mezclada con la energía de un despertar nacional y cultural” pero que, a manera de proyecto de nación, presentaba “un velo de censura” con relación al pasado y a las imágenes que se referían a él.⁸

En consecuencia, mientras la tendencia conservadora reconstruía en las novelas el período colonial para demostrar que el presente provenía de una serie de etapas que poseían legitimidad, los liberales partían en sus obras del pasado más remoto, precolombino, como único camino para sustentar la idea de la nacionalidad. En medio de este campo de fuerzas, surge el romanticismo sentimental que en su vertiente hispanoamericana, paradójicamente, se empeñaba en justificar la existencia de las nuevas repúblicas estableciendo una tensión entre el pasado y el presente, dándole todo el crédito al protagonismo del hombre en la constitución de la historia. Como prueba de que estas ideas ganaban terreno, se debe resaltar que el año 1867, el mismo en el que se publicó *María* de Jorge Isaacs (1835-1895), fue fundamental en la constitución de la nacionalidad colombiana. Es en 1867 cuando se publica la primera *Historia de la literatura nacional* de José María Vergara y Vergara, la *Gramática de la lengua española* de Miguel Antonio Caro -en la que se resuelven una serie de polémicas que habían enfrentado a algunos sectores de intelectuales colombianos-, *Las apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano* de Rufino José Cuervo, el *Diccionario ortográfico* de José Manuel Marroquín y la constitución de la Universidad Nacional como entidad educativa de cuya formación debía ser técnica para hacerle contrapeso a la formación escolástica de las universidades fundadas por los españoles en el siglo XVII.

Aunque en *María* se pueden identificar ciertos aspectos sociopolíticos del momento, es evidente que su autor, Jorge Isaacs, poseía una concepción de la creación literaria que iba más allá de aquella que defendían tanto los

⁸ Jitrik, Noé. *Historia e imaginación Literaria*. Las posibilidades de un género. Buenos Aires: Editorial Biblos. 1995. pp. 30-36.

costumbristas, como los autores de las novelas históricas. En la composición de su novela, Isaacs acudió a una serie de procedimientos estéticos provenientes de diferentes tradiciones occidentales, de tal manera que conciliaba estéticamente a los grupos políticos que se enfrentaban en las contiendas electorales y en los campos de batalla. Esto explica que la novela haya sido aceptada de forma unánime por las dos colectividades, al punto de que la elaboración poética efectuada revele en el autor colombiano un sentido histórico de lo estético que, tal como lo entendió T.S. Eliot, consistió en escribir no sólo con su generación, sino con el sentimiento de que toda la literatura europea y la incipiente literatura nacional tenían una existencia y un orden simultáneos.⁹ Por tanto, Isaacs retomó el tema del paisaje americano junto con la historia del amor entre dos adolescentes, en consonancia con la tradición literaria americana iniciada desde las crónicas y, simultáneamente, abordó las preocupaciones sociopolíticas del momento al reelaborar el contexto histórico, mediante la aplicación de técnicas y procedimientos provenientes de movimientos estéticos europeos lo que, en suma, le permitió efectuar un tratamiento adecuado de la ‘realidad’ americana.

La aparente ausencia de enfrentamientos partidistas en *María* explica que a lo largo de casi dos siglos un sector de la crítica la haya definido, en cuanto expresión del romanticismo sentimental, como una “novela poética” o “poemática” para resaltar, además del manejo del lenguaje, su filiación un tanto desviada a la tradición romántica hispanoamericana y europea.¹⁰ Lo cierto es que, pasado más de un siglo, Françoise Perus la sigue calificando de “poética” o “poemática”, pero hace la salvedad de que el procedimiento estético de Isaacs está muy lejos de

⁹ T.S. Eliot. “Tradition and the individual talent”(1920). En *The sacred wood. Essays on poetry and criticism*. London-New York: Methuen & Co. LTD- Barnes & Noble INC. 1960. pp. 49-51.

¹⁰ Esta designación aparece insinuada en el “Juicio crítico” de José María Vergara y Vergara publicado en junio de 1867, cuando se refiere a la novela como “La prosa de la vida vista con el lente de la poesía” y la hace explícita Antonio Curcio Altamar en su libro *Evolución de la novela en Colombia*, Premio Nacional de literatura José María Vergara y Vergara en su versión de 1953, con motivo de la conmemoración del aniversario de la Academia Colombiana de la Lengua (1872).

corresponder al romanticismo como lo querido hacer creer la crítica tradicional y, por el contrario, la inscribe en el contexto del Simbolismo.¹¹

Desde esta perspectiva, el lirismo en *María* en lo que concierne a la 'forma poética' aparece como efecto y respuesta a una polémica desarrollada a mediados del siglo XIX y cuya finalidad era determinar, si acaso fuera posible, el carácter artístico del género novelesco. Esta discusión, desarrollada en Francia alrededor de 1870, se relacionaba directamente con la redefinición de las nomenclaturas genéricas a partir de la disolución de la noción de "Bellas Artes".¹² Así las cosas, Pierre Bourdieu en *La reglas del arte*, con la intención de describir el proceso de adquisición de la autonomía del campo literario francés y la relación directa entre la novela y el gusto burgués, afirma que en la segunda mitad del siglo XIX la novela era considerada un género inferior debido a que propiciaba empresas lucrativas y se ponía al servicio del poder económico, mientras que la poesía, en términos de autonomía, era asociada con sectores sociales marginales, perseguida por el Estado y por ello menos hipotecada a los intereses de la clase burguesa.¹³ De acuerdo con la desconfianza que inspiraba la novela, la situación del subgénero histórico se agravaba, según sus críticos, al dejar poco espacio al genio del poeta por estar hipotecada a la historiografía.

A pesar de que la polémica sostenida en Francia con respecto a la novela está muy lejos de describir lo que sucedía en Colombia en aquel momento, las reseñas críticas coincidían con el inconformismo y la frustración que generaban las diversas novelas escritas hasta 1867. En el caso de *María*, la concepción de este género concebido como una rama de la historiografía parece entrar en crisis, al expresar la tensión entre el "decir bien las cosas" y ser fiel más al estado del espíritu que caracterizaba a los hombres del momento histórico del que se ocupa que a la referencia exacta de los hechos. A este respecto, fue bastante difundida la reserva que generó en 1858 la novela de costumbres titulada *Manuela* de Eugenio Díaz. Aun cuando, José María Vergara y Vergara la presenta en la

¹¹ Perus, Françoise. *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Universidad de los Andes-Plaza y Janés. 1998. p. 43.

¹² *Ibíd.* p. 43.

¹³ Cf. Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama. 1995. p. 83

revista de El Mosaico como una obra de gran valor simbólico, en su libro *Museo de cuadros y costumbres* de 1866 la desestima al afirmar que “Si el señor Díaz hubiera poseído el lenguaje, como poseía ingenio, hubiera figurado en la primera línea de los escritores castellanos”.¹⁴

Es más, las críticas hechas a la obra de Eugenio Díaz -a pesar de resaltar como positivo el hecho de que no estuviera dentro de las intenciones del autor “recrear” al lector con “golpes dramáticos” y se empeñara en “descubrir las llagas del pueblo” que la inscribían dentro de una corriente “filosófica y social”-, destacaron los problemas estructurales de la obra y la ausencia de cierta concepción estética que dulcifique los hechos:

La inesperada muerte de Manuela causa en el alma un desconsuelo tal, que sólo es comparable al que inspira el desenlace de “Los Natches”. ¿Qué importa que Manuela muera en brazos de sus amigos i siendo esposa de Dámaso, si con ella sucumbe la virtud i queda triunfante el crimen? [...] es necesario confesar que la pintura llevada a ese extremo se hace dura y dolorosa.¹⁵

En contraste, uno de los mayores logros de Isaacs en *María* fue el haberse propuesto enlazar la “producción de una ilusión de realidad con un afán artístico ambicionado”. Es decir, Isaacs no concibió su novela como un vehículo de mensajes políticos o sociales exclusivamente, sino como una obra de ficción “ostentosamente literaria” en la que se inició el “despliegue de una institución propiamente literaria en la cultura hispanoamericana de la época”. Lo que en definitiva podría interpretarse como un intento por lograr la autonomía del discurso literario.¹⁶

Por el contrario, para el historiador colombiano Germán Colmenares la novela de Eugenio Díaz, lejos de abstraerse de las contiendas políticas y al igual que los

¹⁴ Vergara y Vergara, José María. “El señor Eugenio Díaz”. En *Museo de cuadros y costumbres*. Bogotá: Biblioteca del Banco Popular. No. 48, T. III. 201. Sin Fecha. Citado por Reyes, Carlos José. “El costumbrismo en Colombia” T. II. Bogotá: Colcultura. 1984, p. 193.

¹⁵ *El Iris. Periódico literario dedicado al bello sexo*. Junio de 1867. p. 101-103.

¹⁶ Meyer Minnemann citado por Susana Zanetti en *La dorada garra de la lectura*. Lectoras y lectores de novela en América Latina. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. 2002. p. 135.

cuadros de costumbres, carece de elaboración simbólica y puede ser tomada como un buen ejemplo de la falta de adecuación de la figura literaria a su objeto y se encuentra muy distante de las dificultades que, para algunos críticos, residen en el paisaje absorbente o en las estructuras sociales incapaces de liberar al individuo.

No es un azar que el cuadro de costumbres buscara aislar fragmentos de la realidad y se encarnizara en copiarlos una y otra vez. Antes que una visión moral, la literatura imponía una visión plástica destinada a apropiarse de una realidad rebelde para la cual debían ser creadas metáforas adecuadas. La *mimesis* literaria quería producir en este caso efectos similares a los que la pintura de género, el bodegón o la naturaleza muerta. En Colombia, la narrativa estuvo asociada al mismo impulso que fijaba en las acuarelas de los viajeros los tipos diversos de una vasta geografía.¹⁷

Los artículos de costumbres caracterizados por procedimientos más cercanos a los de la etnografía y la antropología, tal como los manifestó José Caicedo Rojas en 1858, eran complementarios de la historia al ocuparse de los “pormenores de una sociedad, un pueblo en su modo íntimo de ser”.¹⁸ Así, se desprende el hecho de que la novela histórica debía centrarse en la construcción de la nacionalidad como una verdadera rama de la épica de la literatura, “[...] pues no sólo da a conocer un siglo, un pueblo, una civilización extinguidos, sino que puede entrar y, en efecto, entra en valiosas apreciaciones filosóficas y humanitarias de trascendencia tan enorme, que no hay trabajo poético que pueda comparársele”.

Bajo estos parámetros, antes de *Manuela* se habían publicado novelas tan dispares como *El doctor Temis* de Ángel Gaitán (Bogotá, 1851) -primer intento de novela urbana- o *Los Pizarros* de Felipe Pérez (Bogotá, 1857) –en la que se trata la conquista española como una aventura caballeresca. De cualquier manera, en

¹⁷ Colmenares, Germán. “Manuela, la novela de costumbres de Eugenio Díaz”. En *Historia de la literatura colombiana*. Tomo 2. Bogotá: Procultura. 1988. p.225.

¹⁸ Citado por Pulpo-Walker. *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. Madrid: Gredos. 1982. pp. 195-196.

cada una de ellas se evidencian las intenciones programáticas y publicitarias de las corrientes ideológicas a las que pertenecían sus autores.

De lo dicho hasta el momento podemos inferir, en el caso de *Manuela*, la ausencia de una tradición literaria que, aunque se intentó vincular con la tradición española del Siglo de Oro, era inocultable la falta de idoneidad tanto en la resolución de la estructura novelesca como en el lenguaje. Por el contrario, desde nuestro punto de vista, el reconocimiento unánime del que fue objeto Jorge Isaacs en mayo de 1864, por parte del grupo de intelectuales de El Mosaico, parece haberlo obligado a llevar a su máxima expresión el genio poético. Cabe añadir que en el semanario de El Mosaico, el 4 de junio de 1864, se publica una nota, bajo el título de “Novedad Literaria”, firmada por José María Vergara y Vergara, que anuncia la publicación de un libro de poemas de Isaacs y que lo presenta como una revelación de la poesía nacional.¹⁹

1.3.1 El liberalismo y la Logia masónica²⁰

Jorge Isaacs, en calidad de descendiente de inmigrantes ingleses, formaba parte de la elite colombiana. Era hijo de un adinerado hacendado y político proveniente de Jamaica, naturalizado como ciudadano colombiano por Simón Bolívar. Isaacs estudió en algunos de los mejores colegios bogotanos como el San Bartolomé, Espíritu Santo y San Buenaventura desde 1848 hasta 1853, lo que entre otros privilegios le permitió el ingreso a la Logia masónica. Debe resaltarse que la importancia de la Logia en la Revolución de Independencia, así como en la constitución de una literatura nacional, es comparable al papel que

¹⁹ *El Mosaico*. Sábado 4 de junio de 1864. Año III, No. 21.p. 163.

²⁰ “Se ha definido a la masonería como una asociación universal de carácter filosófico que practica la filantropía e inculca en sus miembros ‘el amor a la verdad, el estudio de la moral universal, de las ciencias y de las artes’ [y] tiene como emblema fundamental los principios enarbolados de la revolución francesa de libertad, igualdad y fraternidad”. Rocha Ochoa, Cesáreo. “Masonería en Colombia”. En González Pérez, Marcos. *Fiestas y Nación en Colombia*. Santafé de Bogotá: Universidad Distrital-Aula Abierta Magisterio. 1998. p. 126

posteriormente cumpliría el ocultismo en el modernismo hispanoamericano, tal como lo manifiesta Octavio Paz en *Los hijos del limo*.²¹

Según Américo Carnicelli en *Historia de la masonería colombiana*, Jorge Isaacs ingresó el 14 de mayo de 1864 a la Logia Estrella del Tequendama No. 11 de Bogotá a la cual pertenecían sus contertulios José María Samper y Manuel Ancízar. El autor de *María* fue investido del Sublime Grado de Maestro Masón y elegido miembro del Gran Consejo de Caballeros Kadosh de Bogotá del Grado 30. En el fondo el reconocimiento como poeta en mayo de 1864 por parte de El Mosaico, además de ser un acontecimiento literario era una afirmación de clase, a pesar de que el autor se encontrara en la ruina económica. Este antecedente, imposible de ignorar en el análisis de *María*, revela algunos guiños que hace Isaacs a sus hermanos de Logia dentro de la novela. Entre ellos salta a la vista, además del título que encabeza el prólogo “A los hermanos de Efraín”, la coincidencia entre el emblema del grado 18 de los Capítulos de Rosa Cruz (cruz, flor y aves) con la inscripción *lux et tenebras* y el claroscuro de la tumba de María con la cruz de hierro, la corona de flores y el ave:

El sol al ponerse cruzaba el ramaje enmarañado de la selva vecina con algunos rayos[...] quedé frente a un pedestal blanco y manchado por las lluvias sobre el cual se elevaba una cruz de hierro [...] entregándome una corona de rosas y azucenas [...] púseme de pie para colgarla de la cruz [...] el revuelo de un ave que al pasar por nuestras cabezas dio un graznido siniestro [...] la vi volar hacia la cruz de hierro, y posada ya en uno de sus brazos, aleteó repitiendo su espantoso canto.²²

Asimismo debemos subrayar que, bajo la influencia de la masonería, ha sido característico del liberalismo colombiano la mezcla de diversas ideas provenientes, además de las del romanticismo inglés y francés, las del utilitarismo y el positivismo en cuanto posturas encarnados no sólo por Víctor Hugo, Detracy y Constant, sino por Voltaire y Proudhom. Esta multiplicidad de fuentes, les ha permitido a los historiadores distinguir en la generación de

²¹ Paz, Octavio. “Los hijos del limo”. En *Obras Completas. Poesía e Historia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1994. pp. 413-415.

²² Isaacs, Jorge. *María*. Edición del centenario de la obra 1867-1967. Cali: Biblioteca de la Universidad del Valle. 1967. p. Cap. LXV. P. 425-416.

liberales a la que perteneció Isaacs cierto asincronismo en el proyecto de nación defendido. De hecho, el liberalismo adoptado por el autor colombiano parece propugnar por un “anticapitalismo romántico” de clara tendencia moralizante que, a la postre, podría ser reconocido como jacobino, al fundar la solidaridad de los ciudadanos en la virtud.²³ Por consiguiente, se comprende que la posición ideológica de Jorge Isaacs estuviera determinada por el hecho de haber pertenecido al grupo social de los terratenientes caucanos, el sector social más parecido a una aristocracia americana que frente a la nueva situación social se vio obligado a adaptarse a las nuevas condiciones económicas y políticas que representó el triunfo del liberalismo radical (1849-1885).

Aun cuando en la novela parece configurarse la visión “nostálgica” de un pasado definitivamente perdido, a través de la reproducción detallada de “la mentalidad y las costumbres señoriales”, predomina el reconocimiento de la necesaria cancelación de esta etapa y la tendencia a concretizar la idea del pueblo que hasta entonces había sido una abstracción. Todo esto se puede explicar con el hecho de que Isaacs haya pertenecido, realmente, a la facción moderada del liberalismo en la que estaban inscritos los pequeños comerciantes y productores de artículos de lujo. De ahí la presencia, en la novela, de la clase media como interlocutora del grupo dominante.²⁴

De igual manera, debemos destacar la presencia de una moral universal propugnada por la masonería que, poéticamente, se concretiza en la recurrencia del sustrato moral del cristianismo representado en la novela a través de la iconografía. Es decir, el elemento predominante es de origen judeocristiano, más cercano del prerrafaelismo que del cristianismo contrarreformista o “hispano-católico-tridentino”, como lo denomina Jaramillo Vélez.²⁵ En consecuencia, nos atrevemos a afirmar que la toma de posición de Isaacs en *María* se constituye como efecto de la tensión entre la axiología de un sujeto social perteneciente al patriciado liberal decimonónico y un tiempo histórico de grandes cambios. De

²³ Jaramillo Vélez, Rubén. “Ecos de la Revolución Francesa en nuestra historia”. En *Colombia: la modernidad postergada*. Pp. 199-206.

²⁴ Op. Cit. p. 200.

²⁵ De ahí la presencia del ideograma la *mujer frágil* representado por María.

suerte que en la obra se poetiza la cancelación de un “pasado absoluto” y arcádico mediatizada por la ideología liberal burguesa de la masonería americana.

1.4 Entre el idilio y la fatalidad

La crítica efectuada a la novela de Isaacs, inexplicablemente, ha ignorado la existencia de una doble instancia narrativa que está constituida, inicialmente, por un narrador corrector y lector privilegiado, autor del prólogo titulado “A los hermanos de Efraín” y, en el cuerpo de la novela, por la primera persona del singular, Efraín, quien, desde un tono intimista y un presente en el que se han resuelto los eventos que van a ser relatados, evalúa tanto los acontecimientos ocurridos como las señales que preconizaban el desenlace fatídico de la relación amorosa entre él y María.

A lo largo de la narración, de carácter ostentosamente lírico, Efraín y/o el corrector se debaten entre la insuficiencia de la palabra y la riqueza del entorno natural. En relación con este último, está la referencia específica al paisaje que, a lo largo de la novela, va adquiriendo el carácter de un termómetro del estado anímico de los personajes. Según el narrador poeta, la exhuberancia de la naturaleza representa un espectáculo difícil de enunciar con palabras y sólo puede aproximarse a la emoción que su observación le produce, cuando decide expresarse en términos de la mujer amada.

1.4.1 El amor como una forma de iniciación

Al cumplir los siete años de edad, Efraín fue enviado por sus padres a Bogotá para continuar sus estudios de bachillerato. Su traslado a la capital se debía a la necesidad de adquirir una educación sólida. No obstante, su corta edad, Efraín recordaría el dolor que había producido su partida a toda la familia y, en especial, evocaba a su prima María quien a pesar de sus esfuerzos no lograba disimular el

llanto. Tras haber terminado los estudios, regresó a la hacienda El Paraíso en donde la familia permanecía la mayor parte del año. Como era de esperarse el tiempo no había pasado en vano pues María, aquella niña que lo había despedido entre sollozos, se había convertido en una bella adolescente por la que se sintió inmediatamente atraído.

Con el paso de los días, Efraín descubrió haber causado el mismo efecto en su prima pero debido a las convenciones sociales y a la presencia continua de miembros de la familia, los encuentros a solas entre los jóvenes eran obstaculizados, ya sea por los padres o por los hermanos -es el caso del hermano menor de Efraín, Juan, quien propiciaba escenas de tal ternura y simbolismo que María era constantemente comparada con La Virgen de la silla de Rafael por algunos de los personajes en la novela. En medio de una naturaleza exuberante de aroma y de colores, la imposibilidad de los adolescentes de manifestarse mutuamente su atracción fue rápidamente superada tras inventar cierto tipo de lenguaje en el que las flores cumplían el papel de las palabras. Sin embargo, la atracción que ellos se esforzaban por disimular, lejos de permanecer oculta a los demás, no había pasado inadvertida para los padres de Efraín.

Si en un primer momento, los padres se hicieron los desentendidos, tras un extraño colapso padecido por la joven, se vieron obligados a intervenir pues los síntomas revelaban que María padecía de la misma enfermedad había producido la muerte de la madre. A partir de este momento la historia de los padres de María, Sara y Salomón, se convierte en una sombra que, además de incitar a los adolescentes a oscuros presentimientos, funcionará como indicio del desenlace fatídico de la historia.

Ante la perspectiva de la inevitable muerte de María, la familia temerosa de precipitar los acontecimientos y con el objetivo de ahorrarle a los dos jóvenes un dolor que los marcaría por toda la vida, decidieron acelerar el viaje de Efraín a Londres con el doble objetivo de estudiar medicina y distanciar a los jóvenes el tiempo suficiente para decantar los sentimientos. Con todo, los angustiados adolescentes lograron convencer a los padres de Efraín en permitirles formalizar

su relación y a cambio se comprometieron a esperar el tiempo que fuera necesario para casarse. Lo que en un primer momento surgió como una solución que daba feliz término a la ansiedad de los jóvenes, se vio empañado con la recurrente aparición de un ave negra que en los momentos más cruciales parecía insistir en recordarles que de nada servirían las precauciones adoptadas.

Durante la estadía en la casa de sus padres, Efraín alternaba sus ocupaciones entre los negocios de la familia y las clases de historia y geografía que dictaba a su hermana Emma y a María. En el poco tiempo que les quedaba libre de compromisos familiares, los dos jóvenes se dedicaban a la lectura de *Atala* y *El Genio del Cristianismo* de Chateaubriand. La referencia a estos libros, sobre todo el primero, funciona a manera de intertexto que preconiza, a los dos amantes y al lector, el desenlace de la historia de amor.

En medio del idilio entre los dos adolescentes, la muerte hace su primera visita a través de la esclava Feliciano, la nodriza de María. Nay, su verdadero nombre, había sido una princesa africana que tras salvar innumerables obstáculos logra casarse con Sinar. Pero cuando esta historia de amor parecía haber llegado a feliz término, es capturada por los esclavistas que de África la trasladaron al territorio colombiano en donde, a pesar de haber sido prohibido el comercio de esclavos desde 1821, fue vendida al padre de Efraín. El patriarca, consciente de la ilegalidad del negocio y conmovido por el embarazo avanzado de Feliciano, le da la libertad y le propone dedicarse al cuidado de su sobrina María. Tras muchos años de servicio a la familia de El Paraíso, fallece dejando a su hijo Juan al cuidado de sus amos. La historia de la esclava se constituye en un argumento irrefutable de la inhumanidad de la esclavitud.

Mientras tanto, Efraín imposibilitado de contradecir a su padre, debido a graves quebrantos de salud producidos por el fracaso en los negocios, partió hacia Londres. Si bien la pareja parecía no ser capaz de soportar el dolor de la separación, inicialmente las cartas lo mitigaban. Pasado algún tiempo y tras un silencio preocupante de María, Efraín se enteró, a través de una carta de su padre, de la recaída de su novia. Angustiado preparó el regreso a la hacienda de

sus padres, El Paraíso, y, después de unos meses interminables de navegación, llegó a Colombia por el puerto de Buenaventura e inició una larga y penosa travesía por el cañón del Dagua. En este trayecto conoce la vida de los bogas y la fiereza de la selva.

En medio de la más profunda desazón, Efraín intentaba reponerse pero los días le parecían eternos. Con todo, el dolor no le impidió descubrir la belleza agreste que se le presentaba en medio del más lóbrego y dantesco pasaje del camino hacia El Paraíso. Superados los obstáculos de la naturaleza, al llegar a la hacienda descubre que María había sido trasladada a Cali. Temiendo lo peor, se dirigió a esa ciudad y al llegar a la casa, los vestidos negros de su madre y su hermana le revelaron que María había muerto. La intensidad del dolor lo dejó inconsciente y tras un largo período de fiebres despertó. Su familia recelosa de una recaída se niega a referirle los últimos momentos de María, pero Efraín logró convencer a su hermana Emma para que le contara lo sucedido. Ésta lo hizo y le entregó un cofre que contenía las pertenencias de la joven: una carta y sus trenzas. Consumido por el dolor, Efraín regresó a El Paraíso en busca de los rastros de un tiempo feliz y sólo encontró ruinas y olvido. Consciente de que todo había terminado, visitó la tumba de María y decidió alejarse para siempre.

A lo largo de la narración se intercalan episodios que ejemplifican, además de la vida armónica que se vive dentro de la hacienda azucarera de El Paraíso, cuyos esclavos parecen estar conformes con su situación, la vida de sus vecinos pobres: Tiburcio, Salomé y el antioqueño José con su familia. A pesar de que en relación con Tiburcio y Salomé se adopta cierto tono picaresco y crítico, en lo relacionado con el patriarca José y su familia (Tránsito, Luisa y Emigdio) el narrador demuestra admiración por las costumbres que persisten en medio de la pobreza y que, axiológicamente, son muy próximas a las que caracterizan a la familia de El Paraíso.

Los personajes que pertenecen a la clase social de Efraín son Carlos y su padre. Aquél, compañero de estudio del joven en Bogotá, es descrito como lleno de artificios citadinos que lo hacen parecer afeminado ante los ojos de los demás

personajes. Debe agregarse a esto, el hecho de que Carlos pretendió casarse con María con el único objeto de realizar un matrimonio de conveniencia. Una vez resuelto este contratiempo que había puesto a la pareja en un verdadero estado de alarma, Carlos le confiesa a Efraín que está enamorado de Matilde, una dama de Bogotá, pero que la ordinariez de su familia y la imposibilidad de traerla a vivir a la hacienda es uno de los grandes obstáculos para casarse con ella.

1.4.2 El idilio en crisis

Debido al tono lírico de las descripciones y al tema de la novela es inevitable acudir inicialmente al “idilio” como forma de composición narrativa que, además de permitir una descripción más próxima del manejo que se hace del tiempo y del espacio en la obra, parece corroborar lo que en calidad de “poemática” se le había negado hasta el momento: la transformación de sus personajes a través de la acción.²⁶ No obstante, después de un análisis detallado, salta a la vista el conflicto entre las coordenadas espacio-temporales de realidades contrapuestas. Así las cosas, el “idilio” se ha definido a partir de la descripción de las coordenadas espacio temporales; mientras en su dimensión temporal se caracteriza por la combinación de un tiempo cíclico natural y un tiempo no cíclico, propio de la vida cotidiana, en relación con la dimensión espacial conjuga un área aislada y estilizada en la que se despliegan episodios amorosos y efusiones líricas.

Esta aproximación, si bien se acerca a la descripción de lo que ocurre en El Paraíso, se distancia de lo sucedido en los escenarios ajenos a él pues, en general, se inscriben en un tiempo histórico, no necesariamente progresivo y en

²⁶ Según Bajtín: “el cronotopo artístico literario surge de la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo” Cf. Bajtín. M. M. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. En *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus-Alfaguara. 1989. p. 337-338.

un espacio un tanto caótico en el que las relaciones humanas carecen de armonía. Tanto el tiempo como el espacio a pesar de propugnar por su complementación, al punto de que las características del primero, tiempo, parecen penetrar, en el segundo, espacio, manifiestan una forma de agotamiento a través de la simultaneidad de las acciones y la contraposición de los espacios.

En consecuencia, se podría afirmar que la descripción del “idilio”, en cuanto cronotopo, hecha por Mijail Bajtín, es aplicable al caso de *María* en lo relacionado con la historia central pero se agota al tomar la totalidad de la obra. Fuera de la hacienda de El Paraíso, tanto Bogotá como Londres e, incluso, las haciendas vecinas responden a otra lógica. Es decir, el espacio y el tiempo de cada uno de ellos son ajenos a la armonía que caracteriza a la vida de la hacienda El Paraíso y se constituyen en su amenaza. De esta caracterización de la estructura novelesca, se puede inferir que la cosmovisión aristocrática que identifica a los habitantes de El Paraíso interpreta todo lo desconocido por ella en términos de fatalidad y catástrofe natural.

De tal manera que en *María*, la crisis del cronotopo del idilio se expresa a través de la configuración de dos espacios y dos temporalidades simultáneas que se concretizan en el desplazamiento de Efraín de un espacio a otro bien diferenciado: “El Paraíso-Bogotá”, “El Dagua- El Paraíso”, “El Paraíso-Londres” y en la conjugación de dos dimensiones temporales “adolescencia-adulterez”, “pasado-presente” que configuran trayectorias de “iniciación” que aparecen como la expresión de un mundo fragmentado que se redefine constantemente a través de la oposición “interno-externo” y genera las parejas “propio-ajeno”, “mítico-histórico” recurrente en la literatura hispanoamericana. Esta dicotomía espacio-temporal se puede evidenciar con la idea del paraíso-invernadero construida desde el primer capítulo:

Dábamos ya la vuelta a unas de las colinas de la vereda, en las que solían divisarse desde la casa viajeros deseados; volví la vista hacia ella buscando

uno de tantos seres queridos: María estaba bajo las enredaderas que adornaban las ventanas del aposento de mi madre.²⁷

De hecho, entre un espacio y el otro, existe una barrera aparentemente infranqueable y cuya posibilidad cada vez más frecuente de ser atravesada propicia la aparición de la crisis que, en el mundo narrado, adquiere la forma de fatalidad. En otras palabras, la base del argumento novelesco en *María* se centra en la ocurrencia del ‘acontecimiento’ en términos de la penetración de elementos pertenecientes de un espacio al otro o por el desplazamiento de un personaje o héroe. A modo de ejemplos de ‘acontecimiento’ tenemos: la travesía de Efraín por el río Amaime en busca del médico que atenderá a María cuando se manifiesta por primera vez la enfermedad que ha heredado de su madre Sara:

Las llanuras empezaban a desaparecer, huyendo en sentido contrario a mi carrera, semejantes a mantos inmensos arrollados por el huracán [...] Las olas se encrespaban poco después alrededor de mi cintura [...].²⁸

y la aparición del ave negra en cinco ocasiones:

Algo oscuro como la cabellera de María y veloz como el pensamiento cruzó por delante de nuestros ojos. María dio un grito ahogado, y cubriéndose el rostro con las manos exclamó horrorizada:
- ¡El ave negra!²⁹

Si los miembros de la familia aparecen como estáticos, por el contrario, Efraín es el personaje autorizado a transitar de un espacio a otro, lo que explica que sea el único que visite a sus vecinos a lo largo de toda la novela. De ahí que todo el “hacer” de Efraín se constituya en un intento de superación de la frontera y, en consecuencia, sea a través de él que el lector corrobore la crisis de un tiempo eterno amenazado por el devenir histórico. Así las cosas, su desplazamiento configura un argumento que, al establecer dos espacios (interno-externo), le atribuye la categoría de héroe en la medida en que ha sido dotado de la

²⁷ A partir de este momento todas las citas de la novela se harán de la siguiente edición: Isaacs, Jorge R. *María*. Edición del Centenario de la obra (1867-1967). Cali: Biblioteca de la Universidad del Valle: Editorial Norma. 1967. p. 7.

²⁸ Isaacs. Op. cit. Cap. XV. pp. 57-58.

²⁹ Isaacs. Op. cit. Cap. XLVII. p. 294.

capacidad de transitar, no sin dificultades, tanto en un espacio como en otro. En su calidad de personaje móvil, Efraín realiza ciertas acciones que son prohibidas a los demás, se comporta de un modo distinto y es el único que tiene derecho a hacerlo; en este caso, el derecho a una conducta moral y heroica, casi siempre libre de los compromisos propios de los otros personajes. Así, Carlos, amigo de Efraín, al pretender casarse con María evidencia la falta de altura moral y sensibilidad indispensable para pertenecer al mundo de El Paraíso. Entre los dos personajes se contraponen, irónicamente, el decir y el hacer. Mientras Carlos se vanagloria de su valentía, el que la posee es Efraín. De igual manera, en tanto Carlos se precia de ser práctico y despreciar la literatura por ser ocupación de mujeres, Efraín demuestra valentía e inteligencia para hacerle frente a los problemas que se le presentan en la cotidianidad.

La estructura de significación fundamentada en la oposición “interno-externo” amplía su formulación a entidades como “elite-pueblo” y “urbanismo-telurismo”. En consecuencia, la base dramática de la novela se expresa, entonces, en la imposibilidad de establecer una armonía entre los pares opuestos y se corrobora cuando las irrupciones de lo externo, las determinaciones políticas e históricas son traducidas al código del Paraíso en términos de fatalidad: el ave negra, la enfermedad de María etc.

Lo que ella [María] me contaba había pasado a la hora misma en que mi padre y yo leíamos aquella carta malhadada; y el ave negra era la misma que me había azotado las sienes durante la tempestad de la noche en que a María le repitió el acceso; la misma que, sobrecogido, había oído zumbir ya algunas veces sobre mi cabeza al ocultarse el sol.³⁰

De acuerdo con lo anterior, de la infinidad de intentos de descripción de la forma compositiva de *María*, se deben resaltar las referencias al paralelismo y la oposición en la base semántica de la estructura novelesca propuestas por Ernesto Porrás Collantes y Seymour Menton.

³⁰ Isaacs. Op. cit. Cap. XXXIV, p. 197.

Según el primero, la novela se construye a partir de la actualización de todos los posibles “desarrollos” de una misma estructura narrativa propuesta en la historia central, la de Efraín y María, en al menos doce historias alternas. Algunas de estas historias son: la de los padres de María, Salomón y Sara, los personajes de la obra de Chateaubriand, Atala y Chactas, los campesinos amigos de la familia, Braulio y Tránsito y la historia intercalada de la esclava Nay y su esposo Sinar que se inicia en África y termina en la hacienda el Paraíso. Entre estas historias se pueden establecer relaciones de paralelismos con relación a rasgos semejantes y/o equivalentes y oposiciones que, a la postre, constituyen un “horizonte de lectura” reevaluado y que contribuyen, en general, a la configuración de la sorpresa como parte del “efecto” de la obra como artefacto estético-literario.³¹

Entre estas subhistorias y la historia central aparecen los siguientes paralelismos: el deber de renunciar a algo para merecer la amada, el viaje de iniciación (a Bogotá, a Londres), oposición a la realización de los deseos de matrimonio, etc. Con respecto a la historia central de Efraín y María, en relación con las otras historias, están los diferentes tipos de renuncia que en la primera se refiere al objeto mismo del amor (María) pero en las otras al obstáculo que los separa del objeto amoroso. Por ejemplo, mientras Salomón renuncia a su deseo de hacerse católico para casarse con la madre de María, Efraín debe renunciar a ella, María, al prometer amarla menos. Otro ejemplo, es el relacionado con la intertextualidad con *Atala* de Chateaubriand. Cuando esta última muere su amado Chactas está a su lado, por el contrario, cuando muere María, Efraín se encuentra en el trayecto de Londres a Cali.³²

Desde la misma perspectiva, en el ensayo escrito por Seymour Menton, “La estructura dualística de *María*”, el carácter dualístico de la novela, que para el crítico no necesariamente significa “antitético”, proviene de la tendencia romántica a ver el mundo en términos opuestos. La hipótesis de Menton de que la novela aparece como la evocación de la juventud de Efraín sobre la doble base del

³¹ Porras Collantes, Ernesto. “Paralelismo y oposición en la estructura de <María>”. En *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. Muestra antológica. 1945-1985 Tomo II. Santafé de Bogotá: ICC. 1993

³² Cf. Porras Collantes. 1993. p. 150-166.

amor por María y del amor por la tierra, en cuanto paisaje natural y humano, le permite enumerar las siguientes parejas temáticas: Ternura-Pasión, Amor-Muerte, Parejas de novios- Naturaleza, Costumbrismo-Conciencia social.³³

A modo de resumen, Mentor Seymour señala, con respecto a la primera pareja temática, ternura-pasión, la sensibilidad con que Isaacs transforma el cariño inocente en una inesperada pasión y el progresivo arrebatamiento del narrador quien de frases como “lujoso agosto”, “perfumada mañana” pasa a referirse a María como “mujer tan pura y seductora”. Paralelo a esto, destaca el crecimiento del personaje de María como efecto del amor. En relación con la pareja Amor-Muerte, plantea el hecho de que la concomitancia entre uno y otro se establezca a lo largo de la narración a través pasajes como el del río Dagua o el de la enfermedad del padre que preludian la unión del amor y la muerte en un ambiente de sensualidad. Cuando se refiere a las parejas de novios, Seymour, manifiesta que no existe oposición entre lo idílico y lo costumbrista y que el desarrollo de la relación de Efraín y María está reflejada en el de las demás parejas. Es en este punto en el que resalta la importancia de la historia de Nay y Sinar y su paralelismo y oposición con la de Efraín y María, pues además de sustentar que es un elemento que lejos de ser exótico, tal como lo manifestó Anderson Imbert, resalta que la función de la historia intercalada es inscribir a la novela en su contexto sociopolítico.³⁴

El amor de Efraín por María y por la tierra, manifestado a través de la presencia del paisaje natural y el paisaje humano, se explicita con los motivos de las flores, las aves y el agua a tal punto que, en la pareja temática costumbrismo-conciencia social, se destaca el papel del paisaje humano y su interés por la descripción de vestidos, comidas y variaciones dialectales con los cuales individualiza a los personajes de la novela. Para Mentor Seymour, la aparente contradicción en la

³³ Menton, Seymour. “La estructura dualística de *María*”. En *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. Muestra antológica. 1945-1985 Tomo II. Santafé de Bogotá: I.C.C. 1993. p. 489.

³⁴ Cf. Anderson Imbert, Enrique. “Prólogo” a Isaacs. En *María*. México: Fondo de Cultura Económica. 1951. Reproducido en su totalidad por Goic, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. II Del Romanticismo al Modernismo*. Barcelona: Editorial Crítica. 1990.

narración de Efraín, al ocuparse del mundo que lo rodea a pesar del dolor que dice sentir por la muerte de su amada, se revela como una estrategia narrativa configurada a partir del empleo del doble tiempo novelístico. De suerte que la confrontación entre el pasado y el presente, es explicada por Seymour como “una barrera” de varios años entre los acontecimientos y la actualidad del narrador.

A lo anterior debemos agregarle la doble instancia narrativa que se insinúa en el prólogo “A los hermanos de Efraín”. Según éste, Efraín es autor del “libro de sus recuerdos” y narrador protagonista; sin embargo, se le superpone el narrador corrector de la “historia de la adolescencia” de Efraín que, por su encargo, se ha limitado a poner lo que falta, además de lo borrado por las lágrimas. De esta ambigüedad surge la importancia dada al paso del tiempo en la narración que, además de explicitarse en la “condición <otoñal>” sustentada por las exclamaciones melancólicas, instauran las dos temporalidades.

1.5 La escritura, una forma de fatalidad

Según Roland Barthes, mientras el estilo es un lenguaje que al surgir de lo más íntimo del autor esta saturado de su mitología personal y secreta, la lengua es un límite de lo posible que emana de la historia. En medio de estas dos realidades, la escritura brota como el conjunto de prescripciones y hábitos comunes de todos los escritores de una época. Así que, en cuanto realidad ambigua, la escritura expresa la confrontación del escritor y su sociedad en términos de solidaridad, a través de la cual se liga la forma, normal y singular de la palabra, a la amplia historia del otro.³⁵ De este modo, al escritor no le está permitido elegir su escritura de un “arsenal intemporal” de formas literarias pues su elección se hace bajo la presión de la historia y de la tradición.

La presencia de estos dos aspectos, la historia y la tradición, además de constituir una moral de la forma, erige a la escritura como parte de un área social

³⁵ Cf. Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI. 1983, p. 17-19.

desde la cual se piensa la literatura. Por consiguiente, el control que ejercen la escuela, la universidad, la historiografía y los manuales de literatura, en lo que atañe a los órganos sociales reguladores, se concretiza en la imposición de un acervo de procedimientos que conforman tanto el ámbito de la literatura y 'lo literario', como la práctica de lectura y escritura. Desde esta perspectiva, la escritura se constituye en un sistema modelizador que informa y deforma el contenido.

En este sentido, la escritura, en cuanto forma de composición, es concebida en *María* como una labor en la que el poeta tiene que hacer acopio del paralelismo y la comparación, como efecto de la imposibilidad de expresar la realidad con un instrumento que encuentra pobre y desgastado. Es muy posible que en el fondo de esta queja se esté insinuando la noción de crisis de referencialidad, expresada en términos de la impotencia que genera la insuficiencia de la palabra frente al sentimiento. No obstante el inconveniente se supera, precariamente, mediante un trabajo artesanal cuyo resultado sería, según Barthes, el preciosismo de la concisión. De ahí que el trabajo del narrador en *María* se centre en un procedimiento descrito como la expresión del amor por la tierra natal, en términos de las sensaciones que se tienen ante la mujer amada:

¡Los perfumes que aspiraba eran tan gratos, comparados con el de los vestidos lujosos de ella, el canto de aquellas aves sin nombre tenía armonías tan dulces a mi corazón [...] y es esa mujer, es su acento, es su mirada, es su leve paso sobre las alfombras, lo que remeda aquel canto, que el mundo creará ideal.³⁶

El lenguaje artístico está imposibilitado de reproducir fielmente a la realidad y en su lugar presenta, a través de unas formas que se reciben "cargadas de sentido", la re-construcción de una experiencia "traicionada" por la doble distancia que representan el tiempo y el lenguaje. Es decir, el verdadero poema ya está hecho y el trabajo del poeta no es más que un fracaso:

³⁶ Isaacs, Jorge. *María*. Cap. II. p. 9-10.

Las grandes bellezas de la creación no pueden a un tiempo ser vistas y cantadas: es necesario que vuelvan al alma, empalidecidas por la memoria infiel.³⁷

Estaba mudo ante tanta belleza, cuyo recuerdo había creído conservar en la memoria porque alguna de mis estrofas, admiradas por mis condiscípulos, tenían de ella pálidas tintas.³⁸

Estas citas, confirma la conciencia del narrador corrector de la función negativa del discurso literario que, a pesar de constituirse con elementos conocidos, no produce una realidad positiva sino una ilusión. Esto significa equiparar a la literatura con la mitología, o sea con una organización de señales que funcionan como una realidad ausente. Esta realidad se relaciona más con la filosofía, la religión, las tradiciones o las maneras de pensar la historia y las creencias de cada grupo social que con hechos concretos. En el caso de *María* tiene que ver con la tensión axiológica en contextos de transición que enfrenta la cosmovisión nostálgica de un sistema señorial decadente en contraposición con la fe en el progreso, propia de la prosperidad que se efectúa en una sociedad que ha ingresado en la economía del librecambio.

1.5.1 La reescritura autobiográfica o ficción autobiográfica

Al examinarse lo que se plantea en el prólogo de la novela, titulado **A los hermanos de Efraín** y cuyo texto dice:

Hé aquí, caros amigos míos, la historia de la adolescencia de aquel a quien tanto amasteis y que ya no existe. Mucho tiempo os he hecho esperar estas páginas. Después de escritas me han parecido pálidas e indignas de ser ofrecidas como un testimonio de mi gratitud y de mi afecto. Vosotros no ignoráis las palabras que pronunció aquella noche terrible, al poner en mis manos el libro de sus recuerdos: “Lo que ahí falta tú lo sabes: podrás leer hasta lo que mis lágrimas han borrado”. ¡Dulce y triste misión! Leedlas, pues, y si suspendéis la lectura para llorar, ese llanto me probará que la he cumplido fielmente.

³⁷ *Ibíd.* Cap. II. p. 10.

³⁸ *Ibíd.* Cap. II. p. 9.

Se infiere que la narración que se presenta en la novela tuvo su origen en el “libro de recuerdos” de Efraín que, tras la reescritura, el narrador corrector entrega a unos destinatarios que conocieron al protagonista. Este recurso de los manuscritos que apunta a la inscripción de lo narrado en la categoría de lo veraz, lo que fue, presenta una primera dificultad: la distancia entre los hechos y su posterior narración. En efecto, tal como lo manifiesta posteriormente el narrador de la novela, la memoria traiciona la naturaleza de los acontecimientos y el corrector de los manuscritos es consciente de que existe una inconsistencia emocional entre lo narrado y lo que sucedió verdaderamente.

Otro aspecto importante, en el caso de *María*, se encuentra en la imposibilidad de diferenciar al narrador-protagonista, Efraín, del narrador corrector del prólogo que precede a la novela. Éste a pesar de manifestar que su labor se ha limitado a llenar vacíos y, por consiguiente, darles una forma adecuada a los borradores de los manuscritos para ser leídos por otros, afirma que “después de escritas” encuentra el resultado pálido e indigno de ser ofrecido como un “testimonio” de su gratitud y afecto. De acuerdo con lo dicho respecto a la escritura, en el momento en el que corrector reclama autoría de lo que constituye el aspecto estético literario, se superponen los “yoes” correspondientes al narrador corrector y a Efraín, el personaje protagonista, cuyo “libro de recuerdos” pasaría a funcionar como hipotexto.

El interés de provocar el llanto como forma de emparentar al lector con Efraín, se anuncia desde el título que acompaña al prólogo que, ambiguamente, podría referirse a los hermanos de sangre, los hermanos de logia, así como a los compatriotas, es decir, los originarios del Cauca. Estos, por un lado, reconocerán al hermano perdido y, por otro, se reconocerán a sí mismos.

Así las cosas, la novela se presenta como una reescritura autobiográfica, “pálida e indigna”, signada por el fracaso. Parte de la decepción del narrador corrector se centra en la imposibilidad de la referencia a través del lenguaje, que si bien se expresa con relación al paisaje y su belleza, la precariedad de la palabra también se extiende a toda la materia narrativa. Sin embargo, al manifestar el temor a

“que el recuerdo recupere falsamente lo vivido” le agrega una característica propia de la memoria. La memoria, por el hecho de formar parte de la realidad interna del narrador corrector, se liga a su presente y la orienta hacia una totalidad en la que el pasado cumple tan sólo una función formal. Desde el punto de vista de Derrida, aunque la memoria no tiene que resucitar lo que “realmente existió”, tampoco niega la existencia de lo real; en este sentido, no es un fracaso y su negatividad es una apertura hacia la diferencia.³⁹

Lo que inicialmente se presenta como una autobiografía, se va configurando en una autoficción, en la que se confunden el narrador corrector y el personaje protagonista. La naturaleza de esta autoficción, seriamente comprometida con el lenguaje, combina la biografía y el biotexto, es decir, se trata de la elección de acontecimientos y elementos con mayor carga afectiva que marcaron la vida del biografiado pero sometidos problemas inherentes de la textualización. De esta manera, cuando el narrador corrector altera y distorsiona la narrativa de lo vivido por otro, se inserta en ésta, al punto de estar hablando de sí mismo.⁴⁰ En el momento en el que narrador corrector de la novela confiesa que la única manera de recuperar las primeras sensaciones producidas por la observación del paisaje sería “sustituyendo” la belleza de la naturaleza con los placeres más finos o con la emoción experimentada ante la mujer amada, revela la necesidad de dar y quitar rostros, mutilar y desfigurar. Esto explica que la correspondencia biunívoca entre la patria y la mujer amada constituya a la prosopopeya como la figura predominante:

[...] pero cuando refrescada la mente, vuelve ella a la memoria [la mujer amada] horas después, nuestros labios murmuran en cantares sus alabanzas, y es esa mujer, es su acento, es su mirada, es su leve paso sobre las alfombras, lo que remeda aquel canto que el mundo creará ideal.⁴¹

³⁹ Cf. Derrida, Jacques. “El arte de las memorias”. En *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Editorial Gedisa. 1998. p. 68-70.

⁴⁰ Cf. Robin, Régine. “la autoficción. El sujeto siempre en falta”. En *Identidades, sujetos y subjetividades*. (Leonor Arfuch Compil.). Buenos Aires: Prometeo Libros. 2002. pp. 45-47.

⁴¹ Isaacs, Jorge. *María*. Cap. II. p. 9.

El esteticismo de exacerbada sensualidad descubre el origen social de la voz narrativa. De esta manera, tanto el paralelismo como las comparaciones, al hacer énfasis en una realidad que se presenta como más cercana, desenmascaran una condición socioeconómica que remite a contextos aristocráticos con marcada tendencia al gusto burgués. Imágenes como “salón de baile”, “melodías voluptuosas”, “aromas”, “susurros”, “ropajes”, “mujeres seductoras”, “esencias”, “flores” y “alfombras” son productos de la manufactura y de carácter decorativo propio de los salones de las grandes ciudades. Estos elementos asociados, en un primer momento, con una aristocracia terrateniente permiten adivinar el gusto por el lujo y lo que excita los sentidos, muy distante de toda ortodoxia católicocristiana, de suerte que el sujeto social que se expresa a través del campo semántico aludido, traduce el mundo natural a un mundo conquistado por el hombre.

Según Françoise Perus, la “ficción autobiográfica” vincula diversas concepciones estéticas mediante la asimilación e identificación del narrador y el protagonista. Sin embargo, el énfasis en la caracterización de estas dos entidades se efectúa en la estructura de la obra a partir de la reescritura de acontecimientos y haciendo acopio de concepciones estéticas diferenciadas. De hecho, la reescritura autobiográfica, en lo que toca a la “poética narrativa”, se configura como el procedimiento de una cultura que se imagina autocentrada y no excluyente, pero que en realidad corresponde a sociedades que han sido objeto del colonialismo cultural y económico y, en consecuencia, sometidas a procesos de modernización discontinuos y fragmentarios.⁴² Así pues, Efraín en cuanto construcción discursiva aparece como una instancia que concilia lo urbano y lo rural, además de representar a una aristocracia terrateniente que, a pesar de perder la legitimidad histórica es capaz de reconocer la vitalidad del presente.⁴³ La lucidez de Isaacs, a este respecto, puede evidenciarse en los siguientes versos de 1860 del poema dedicado a su perro Mayo:

⁴² Cf. Perus, Françoise. *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Universidad de los Andes- Plaza y Janés. 1998. p. 19.

⁴³ Para José Luis Romero estas alianzas dieron origen al patriciado, entre urbano y rural que dominó la política durante medio siglo después de la independencia. Cf. Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI. 1984. p. 203.

Persiguió como blanco
su propia raza,
y, como aristócrata,
las negras caras.
¡Pobre mi perro!
¡De su renta hoy viviera!
Nació en mal tiempo.⁴⁴

Debe recordarse que la visión de mundo aristocrática y la conciencia de su decadencia está tematizada en la novela, a modo de eco de la poesía citada, a través del comportamiento del perro:

Traía Braulio un par de perros, en los cuales no habría sido fácil a otro menos conocedor de ellos que yo, reconocer los héroes de nuestra cacería del día anterior. Mayo gruñó al verlos y vino a esconderse tras de mí con muestras de antipatía invencible: él, con su blanca piel, todavía hermosa, las orejas caídas y el ceño y mirar severos, dábbase ante los lajeros del montañés un aire de imponderable aristocracia.⁴⁵

Los aspectos mencionados funcionan como posibles parámetros que determinan la “poética” de Isaacs y sugieren en el lector la aplicación de unas normas estéticas implícitas en las construcciones lingüísticas, restándole naturalidad a la emoción que se quiere transmitir. En general, la escritura es descrita ‘poéticamente’ como el falseamiento de la primera emoción:

Estaba mudo ante tanta belleza, cuyo recuerdo había creído conservar en la memoria porque algunas de mis estrofas, admiradas por mis condiscípulos, tenían de ella pálidas tintas.⁴⁶

⁴⁴ Isaacs, Jorge. “Mayo”. En *Poesías. La luna velada/Saulo/traduccionen*. Cali: Biblioteca de la Universidad del Valle. 1967, p. 42. Estos dos últimos versos, se refieren a la incapacidad de los viejos terratenientes de convertirse en empresarios y que, apegados a sus bienes, evitaron comprometerse con cualquier empresa económica o política. Cf. Colmenares, G. “El conservatismo y sus fuentes”. En *Eco. Revista de cultura de Occidente*. Bogotá. Nov. 1965. Tomo X II- 1. p. 19.

⁴⁵ Por último, es importante resaltar que el perro, Mayo, al finalizar la novela no puede salir del espacio definido como ‘interno’. El narrador dice: “Llegó Mayo entonces, y fatigado se detuvo a la orilla del torrente que nos separaba: dos veces intentó vadearlo y en ambas hubo de retroceder: sentóse sobre el césped y aulló tan lastimosamente como si sus alaridos tuviesen algo de humano, como si con ellos quisiera recordarme cuánto me había amado, y reconvenirme por qué lo abandonaba en su vejez” Cf. Isaacs, Jorge. *María*. Cap. XXV. Pp. 138- 415.

⁴⁶ Isaacs, Jorge. *María*. Cap. II. p. 9-10.

De ahí que al equiparar a la hacienda El Paraíso con los grandes salones de la vida urbana y culta, se evidencie la necesidad de un “orden” que se sustenta en la tra(d)ición que subyace a toda expresión artística. Esto explica que, en la novela se imponga el lenguaje pictórico y, a lo largo de la lectura, se tenga la impresión de una sucesión de cuadros en los que se representa iconográficamente la “sagrada familia” compuesta por: María, Efraín y el pequeño Juan.⁴⁷ Estos tres personajes aparecen en posiciones hieráticas, vistos a través de la óptica del prerrafaelismo en la que se resalta especialmente a María como una mujer rebozante de sensualidad, juventud, belleza y castidad:

María se hallaba en el costurero; estaba sentada en una silla de cenchas, de la cual caía espumosa, arrezagada a trechos con lazos de cinta celeste, su falda de muselina blanca; la cabellera, sin trenzas aún, rodábale en bucles sobre los hombros. En la alfombra que tenía a los pies, se había quedado dormido Juan, rodeado de sus juguetes. Ella con la cabeza ligeramente echada hacia atrás, parecía estar viendo al niño: habiéndosele caído de las manos el linón que cosía, descansaba sobre la alfombra.⁴⁸

María y yo acabábamos de regar las flores. Sentados en un banco de piedra, teníamos casi a nuestros pies el arroyo, y un grupo de jazmines nos ocultaba a todas las miradas, menos a las de Juan, que cantando a su modo estaba alelado embarcando sobre hojas secas y cáscaras de granadilla, cucarrones y chapules prisioneros.⁴⁹

Abrazóme [Juan] dándome un prolongado beso, y asido al cuello de María, quien volvía el rostro para esquivarle los labios, la obligó a recibir idéntico agasajo. Se arrodilló donde había estado en pie, con las manos juntas rezó devotamente el bendito y se reclinó soñoliento sobre la falda que ella le brindaba.⁵⁰

Jaime Mejía Duque se ha referido al gusto burgués de este sujeto cultural al resaltar la función determinante de las virtudes plenamente burguesas: orden,

⁴⁷ Fue común durante la época tener en las salas álbumes de litografías de artistas, personajes literarios y algunas veces personajes religiosos; sin embargo, por la naturaleza de la obra, sería mejor hablar cuadros de museo. Cf. Mejía Pavony, Germán. “La sala doméstica en Santafé de Bogotá siglo XIX” En *Anuario colombiano de la historia social y de la cultura*. No. 24. 1997.

⁴⁸ Isaacs, Jorge. *María*. Cap. XXVII. p. 154

⁴⁹ *Ibíd.* Cap. L. p. 335.

⁵⁰ *Ibíd.* Cf. Cap. XXXI. p. 183. Además, Cap. XXXIV, p. 193-194, Cap. XXXV, p. 204 y 205, Cap. XXXVII, p. 223, etc.

laboriosidad, economía y limpieza aplicados a los montañeses (José y su familia). Según el crítico colombiano, la presencia del patriarcado terrateniente, expresado en una cultura rural, coexistiendo con la estética urbana del capitalismo en amplio ascenso, puede ser interpretada como una aparente contradicción.⁵¹ Sin embargo, en *María* no se hace una construcción de la realidad “objetiva”, no se busca reflejar ni copiar a modo de los cuadros de costumbres, tan prestigiados en el momento de la composición de la novela, sino corroborar en términos de “crisis de referencialidad” una especie de pérdida de realidad únicamente recuperable a través de la emoción que produce la evocación.

La voz narrativa, en cuanto sujeto cultural, es consciente de los impedimentos que representa el insertarse en el discurso poético. Se agrega a este inconveniente, los obstáculos propios del discurso en la medida en que actualiza imágenes, símbolos e iconos que lo ocultan. Debe sumársele a lo afirmado, la presencia de la historiografía dentro del discurso ficcional y que constituye parte de la verosimilitud de algunas imágenes o afirmaciones del narrador. A este respecto, no está de más señalar la referencia al proceso de manumisión en Colombia (Constitución de 1821) en los capítulos en donde se presenta la historia de Nay y Sinar y la remisión al lector a la historia de Cantú presente en las primeras ediciones pero posteriormente eliminada:

Si hay quien pueda creer exageradas las desventuras de Nay y de sus compañeros de esclavitud, la lectura del Capítulo VI, Época XIV y del XVII, Época XVIII de la Historia Universal de Cantú, bastará a convencerle de que al bosquejar algunos cuadros del episodio, se han desdeñado tintas que podían servir para hacerlo espantosamente verdadero.⁵²

En esta cita aparece relacionado el ‘acto’ de producción artística con una forma de ‘distanciamiento’ de la realidad a través de la reelaboración poética. Al “bosquejar algunos cuadros” se ha “desdeñado” lo que lo harían ‘espantosamente verdadero’, es decir, la literatura selecciona y reconstituye a partir de unos

⁵¹ Dice además Mejía Duque: “...tal coexistencia es posible tan sólo porque este atraso y esta detención de la Historia no son sino *resultados* de la expansión, en determinadas coordenadas de la otra sociedad, del otro sistema” Cf. Mejía Duque, Jaime. *Isaacs y María. El hombre y su novela*. Medellín: La Carreta. 1979. pp. 96- 97.

⁵² Isaacs, Jorge. *María*. p. 279.

parámetros que le son propios. Lo que significa que requiere de un grado de transformación en el que se hace la selección de algunos aspectos representativos de la realidad y se descarta el carácter “fotográfico”. De ahí que, en términos de concepción de lo literario, se distancie de los costumbristas y en especial de la concepción del escritor como “cronista”. Esto, ciertamente, no debe ser interpretado como una forma de aislar al arte de lo veraz, sino más bien como parte de la necesidad de reconocer que la literatura se centra en un tipo de relación diferente al que la historiografía establece con él.

Si nos atenemos a lo mencionado arriba, encontraremos que se instauran dos tipos de procedimientos uno metafórico y otro metonímico. En relación con el primero, metafórico, tenemos la forma “idilio” como metaforización de un grupo social que ha perdido legitimidad histórica al verse amenazado por fuerzas externas a él y El Paraíso como forma de representación de un pasado absoluto cancelado. En cuanto al segundo procedimiento, metonímico, se presenta una serie de relatos (que la crítica ha llamado cuadro de costumbres) cuyos personajes constituyen “tipos” del grupo social emergente caracterizados por la vitalidad (Emigdio-Salomé), el pragmatismo-positivista (Carlos), la avaricia (Padre de Carlos) surgidos de la economía del librecambio, así como ciertos grupos sociales que han logrado conservar valores propios de la vida simple y que coinciden con los de la aristocracia terrateniente como el antioqueño José y su familia.

En suma, todos y cada uno de los aspectos mencionados constituyen una compleja concepción de la escritura que ha hecho acopio no sólo de diversos géneros discursivos, memoria y autobiografía, sino que a través de las técnicas narrativas y tratamientos temáticos propios de cada uno, se ha hecho posible una toma de posición que se debate entre una visión de mundo nostálgica por un pasado absoluto cancelado y la reivindicación de la legitimidad de grupos sociales emergentes. Sin embargo, esto no es expresado explícitamente sino mediante una compleja elaboración simbólica. Es así como la toma posición de Isaacs se sitúa entre la renovación estética, en términos de narración lírica, y la concepción de la literatura ligada directamente a un proyecto de nación. No es casualidad que se

pueda establecer una relación de semejanza entre el procedimiento estético de Isaacs y el descrito por García Márquez a Plinio Apuleyo Mendoza en *El olor de la guayaba*. En esta entrevista, el premio Nóbel afirma que la literatura no debe someterse a las restricciones que los militantes políticos le han impuesto, al exigirle denunciar las opresiones y las injusticias que terminan por limitar la libertad de creación, según García Márquez, la obligación del escritor es con la literatura y por ello una novela de amor es tan válida como cualquier otra.⁵³

Si se hace una lectura detallada de la entrevista, se puede inferir que su procedimiento poético se caracteriza por la selección de elementos presentes en la multiplicidad que ofrece la realidad y su organización a partir de una “coherencia subjetiva muy sutil y real”. Es importante explicitar que la mayor semejanza entre García Márquez e Isaacs se encuentra en la toma de posición presente en *La hojarasca* (1955).⁵⁴

1.6 El pasado absoluto cancelado y la vitalidad del presente histórico

Si aceptamos que la literatura, como parte autónoma del horizonte ideológico, aísla las significaciones de los fenómenos de la realidad social, es evidente que en la escritura se hace acopio del conjunto de formas culturales, tales como las imágenes, las representaciones y los símbolos, a través de las cuales se concretizan los efectos de los cambios que han sido vividos y percibidos por una colectividad. Esta es la razón por la cual la noción de lo ‘histórico’ puede variar de una sociedad a otra como entre diferentes etapas de una comunidad. Lo anterior explica el que en las jóvenes repúblicas americanas, la reconstrucción de lo concebido como pasado casi nunca fuera más allá de veinte o treinta años, por

⁵³ Mendoza, Plinio Apuleyo-García Márquez, Gabriel. *El olor de la guayaba*. Barcelona: Mondadori. 1994. p. 76.

⁵⁴ Deben resaltarse opiniones de García Márquez directamente relacionadas con Isaacs como cuando se refiere a su concepción de la novela cuando escribió *La hojarasca*: “[...] toda buena novela debía ser una transposición poética de la realidad” o su referencia a la “insuficiencia de la palabra” ante la desmesura de la realidad americana. Cf. Mendoza. *Ibid.* Pp. 75-77-

ejemplo, la publicación de la primera *Historia de Colombia* data de 1827 y su segunda edición de 1859.⁵⁵

Si se tienen en cuenta el momento de la composición de la novela y los hechos narrados, Jorge Isaacs reconstruye —dieciocho años después— en términos de ‘idilio’ frustrado, el ‘fatalismo’ que caracterizó al aristócrata caucano terrateniente y esclavista, mediante la elaboración poética de acontecimientos y polémicas claves de la historiografía nacional. Así pues, el fracaso de la relación entre Efraín y María parece sustentarse en la inoperancia histórica del orden señorial en el contexto del librecambio.

La pertinencia histórica de *María* se centra en que, a partir de una problemática local, muestra la sensibilidad de los grupos sociales hispanoamericanos que se vieron abocados a la ruptura del orden señorial terrateniente propiciada por la economía del librecambio. No obstante, el hecho de que *María* sea considerada como una novela que logra reconstruir un estado peculiar del ‘espíritu’ que caracteriza un momento histórico, no significa que pueda ser evaluada bajo los mismos parámetros de las novelas históricas de su época. En cuanto próxima, temporalmente, al momento en el que efectivamente sucedieron los hechos aludidos, se configura como una novela histórica “catártica” en la que, según Noé Jitrik, además de estar cerca el contexto del referente y el contexto de la escritura,

[se] canalizan necesidades analíticas propias de una situación de cercanía [y] predomina el deseo de entender incluso su propia participación tanto como el fenómeno a referir, lo que hace que la imagen producida esté acentuadamente subjetivizada.⁵⁶

De suerte que, la elaboración poética de estos hechos históricos, como efectos de la economía de librecambio, la manumisión definitiva de los esclavos en mayo de 1851 y el surgimiento de nuevos grupos sociales, se concentró en los efectos sobre el orden señorial. Es decir, el trabajo de Isaacs se ocupa del análisis tanto

⁵⁵ Vergara y Vergara, José María. *Obras Escogidas*. Tomo II. Bogotá: Editorial Minerva. 1931, p. 352-358.

⁵⁶ Cf. Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos. 1995. p. 69.

de la participación de su clase social en el nuevo orden como de las consecuencias históricas de su inoperancia.⁵⁷

En la novela, el escritor hace acopio de hechos pertenecientes a la historiografía nacional tales como la Constitución de 1821 y las polémicas filosóficas sobre la esclavitud, para legitimar las reformas realizadas por el liberalismo triunfante en 1849 que conformaban el horizonte ideológico de la elite colombiana de mediados del siglo XIX. En consecuencia, *María* constituye una estructura que es determinada y a su vez determina la ‘realidad’, en el momento en que se convierte en novela nacional y mito fundacional de la sociedad colombiana. De ahí que sea importante resaltar el que en ella aparezcan dos temporalidades —una mítica y una histórica— que funcionan como claves para la interpretación de un momento crítico de la sociedad colombiana, en particular, y la hispanoamericana, en general.

El enfrentamiento ideológico entre los partidos políticos (liberal y conservador) con respecto a la liberación de los esclavos es presentado estéticamente en la novela, mediante la ambigüedad axiológica de las voces narrativas (Efraín y el corrector de los manuscritos), pero es políticamente resuelto, en Isaacs como sujeto empírico, cuando escribe en el diario conservador *La República* el artículo: “Lo que fue y puede llegar a ser la raza africana en el Cauca” en el cual, además de hacer un recuento de la historia del antiguo estado del Cauca, resalta las cualidades no sólo de su geografía sino de sus habitantes en general y se centra la presentación de muchos de sus problemas sociales. Entre ellos menciona el latifundismo en los siguientes términos:

Dividida en grandes lotes la propiedad territorial entre los descendientes de los conquistadores españoles, y por mejor decir, entre los blancos acaudalados, los numerosos esclavos de estos eran un elemento productor, ya empleado en la agricultura, ya en las minerías [...].

⁵⁷ Prueba de ello es su artículo sobre la esclavitud publicado en *La República* el miércoles 10 de julio de 1867 titulado “Lo que fue, es y puede llegar a ser la raza africana en el Cauca” que se retomará después.

Paso seguido afirma:

La edad feliz, la infancia del Cauca, ha pasado. ¿Pero no deben volver días de ventura para él? ¿Debe continuar siendo el mal padre de sus hijos y con el ruido de sus combates y la historia de sus crímenes el escándalo de la nación que se enorgullece de poseer su territorio?

Posteriormente, hace una reconstrucción histórica sobre la polémica que se dio en relación con la liberación de los esclavos y que aparece a través de una historia intercalada en *María*.

Si bien este artículo fue publicado el 10 de julio de 1867, casi cuatro meses después de publicada la novela, la diferencia de tratamiento y tono entre uno y otra —sin olvidarnos, claro está, de la tipología discursiva—, aclara de inmediato la conciencia de Isaacs con respecto a la naturaleza y función de cada uno de estos discursos. Mientras en el artículo periodístico se explicitan los argumentos históricos y humanitarios que convierten a la esclavitud en institución inadmisibles en el mundo civilizado; en la novela, Efraín en el rol de narrador-personaje se construye como la alegorización del terrateniente caucano que, además de aceptar la desintegración de un orden cada vez más anacrónico, aparece como el prisma a través del cual se justifica su propia desaparición. Su “pesimismo” trascendental, como transposición del fatalismo romántico —tal como lo planteó Jaime Mejía Duque en su aproximación a la visión de mundo de Efraín,⁵⁸ — es una “formalización” estetizante de la “pusilanimidad y el fatalismo” que caracterizó a los hacendados caucanos que sobrevivieron a la desintegración de su mundo. Esta situación la explica el historiador colombiano Germán Colmenares:

Los conservadores junto con los campesinos, soportaban con fatalismo resignado el deterioro del “orden colonial” que ante la “anarquía del presente” suspiraban por la tiranía del tiempo de la colonia. Todos estos argumentos, presentes en la *Manuela* de Eugenio Díaz no son más que la reproducción exacta [según el

⁵⁸ Cf. Mejía Duque. 1979. p. 70.

historiador Germán Colmenares] de lo expresado por la prensa conservadora como “La Civilización”, “El Día”, “El Misóforo”, “El Ariete” al denunciar la acción de las Sociedades Democráticas en las provincias del Cauca y Buenaventura.⁵⁹

Según Ramón Mercado, Gobernador de la provincia de Buenaventura en 1853, el papel desempeñado en las elecciones del 7 de marzo de 1849 por las Sociedades Democráticas en ciudades como Cali o Buenaventura, no es más que la consecuencia lógica en una sociedad católico-morisca de costumbres coloniales con intereses egoístas y ajenos al progreso de la humanidad.⁶⁰ A este respecto, Mercado expone dos tipos de causas, las generales y las especiales. En cuanto a las primeras menciona la influencia de la Revolución Francesa de 1848, sin olvidar todo el contexto histórico que parte de la Revolución de 1789, pasando por la Revolución de Independencia que en ningún momento modificó las condiciones sociales. Por otro lado, las causas especiales, o las condiciones de las provincias del sur de la República antes de 1849, se refieren al enfrentamiento entre la aristocracia terrateniente y los pequeños propietarios, quienes a través de las Sociedades Democráticas, se habían organizado políticamente en el partido liberal para hacerle frente al partido conservador y a un sector amplio de la Iglesia. De ahí en adelante, el Cauca entra en una depresión profunda descrita por Colmenares:

El antiguo poder de los *hacendados* – o mejor su supremacía- se desmoronaba ante sus propios ojos pusilánimes y fatalistas. El asilamiento los tornaba egoístas y lo mejor que podían desear era un régimen conservador que mantuviera el país en el estancamiento y del cual derivaran su poder natural.⁶¹

La decepción de los conservadores esclavistas fue tan grande que se asumió una resignación filosófica y un sentido de la adaptación, que fueron objeto de los

⁵⁹ Colmenares, Germán. “El conservatismo y sus fuentes”. En *Eco. Revista de la Cultura de Occidente*. Bogotá. Noviembre de 1965. Tomo XII/1, p. 18.

⁶⁰ Las Sociedades Democráticas y las Sociedades Católicas fueron la versión colombiana de las comunas de París de 1848. La primera agrupaba a los liberales (draconianos y radicales) y las segundas a los conservadores apoyados por la Iglesia. Las primeras en surgir fueron las organizaciones liberales y su objetivo era la formación técnica de los artesanos, así como su alfabetización. Las segundas surgieron como reacción. Cf. Aníbal Galindo en “Recuerdos históricos” (1840-1895) citado por Germán Colmenares.

⁶¹ Colmenares. *Ibid.* p. 18

ataques de los fundadores del partido conservador, José Eusebio Caro y Mariano Ospina Rodríguez, para quienes, a pesar de algunos rasgos de optimismo, la arrogancia producida por el triunfo de los liberales o ‘rojos’ “[...] ha avasallado un poco más a los ricos egoístas, que casi no se atreven ya a llamarse conservadores”. Unos meses después de la anterior declaración, derrotado el ejército conservador en un conato de guerra civil, Caro condena la complicidad de los propietarios diciendo: “esa bobería, esa cobardía sin límites de los propietarios de la Nueva Granada nos ha perdido”.⁶²

El conflicto de sentidos o de axiologías aparece en la novela bajo la forma de transición y/o transacción. Si bien, la esclavitud es una forma de persistencia de la “barbarie” que debe ser eliminada, la razón que se esgrime en su contra es ambigua: por un lado se centra en la “insensibilidad” propia de una sociedad con clara tendencia al capitalismo (cosificación) y cuya degradación se explica por el abandono de los principios básicos del orden señorial y, por otro, el sentimiento nostálgico con el que es reconstruido un período histórico que se sustentaba en esta institución. A modo de ejemplo, tenemos el pasaje de Emigdio, quien desde la perspectiva de Efraín y Carlos forma parte de un grupo social que se resiste al progreso y fundamenta su bienestar en la inmolación y explotación de los esclavos. Se le ha criticado a Isaacs el que haya desperdiciado la oportunidad, en este pasaje, de presentar la apología a la liberación de los esclavos; sin embargo, es un hecho que el narrador-Efraín toma distancia “axiológica” con esta tipología de personajes.

Otra perspectiva ambigua puede verse en el personaje de Carlos y su padre. En general pertenecen al mismo grupo social de Efraín pero los diferencia la “sensibilidad”, forman parte de aquellos grupos de latifundistas pertenecientes al grupo socioeconómico que se enriqueció rápidamente con la implantación de la economía del librecambio, centrada en la exportación de tabaco y quina. Nuevos ricos que están en proceso de hibridación con una burguesía urbana mirada con desprecio por un patriciado en franca extinción. Quien antes, por exigencia de su

⁶² Caro, José Eusebio. “Epistolario”. Biblioteca de Autores colombianos. Bogotá. 1953. Carta Del 13 de Julio de 1851.

padre, había pretendido casarse con María, confiesa a Efraín que está enamorado de Matilde, una mujer de la capital, y le manifiesta a su amigo el deseo de volver a Bogotá ante la imposibilidad de casarse con ella y llevarla a vivir al Valle del Cauca. Su argumento evidencia los efectos del crecimiento urbano como resultado de la marcha vertiginosa hacia el capitalismo que vivió el país, en especial Bogotá, a partir de la segunda mitad del siglo XIX.⁶³

Este cambio ha sido descrito como el paso de una ciudad colonial a una ciudad burguesa y se evidencia con la transformación de plazuelas y plazas en parques, la construcción de monumentos a héroes patrios, la implantación de una racionalidad positivista en la nomenclatura de las calles, el uso en ellas de los nombres de personajes del civismo republicano, la inserción del “saber” de los liberales en el manejo de los asuntos urbanos y la presencia de una creciente elite comercial; todo ello como testimonio de un nuevo orden que no necesariamente implicaba la industrialización, tal como lo afirma Germán Mejía Pavony en “Los itinerarios de la transformación urbana de Bogotá, 1820-1910”.⁶⁴ De ahí que Carlos diga a Efraín:

Hombre, Matilde es de Bogotá como la pila de San Carlos, como la estatua de Bolívar, como el portero Escamilla: tendría que echárseme a perder en la transplanta. ¿Y qué podría yo hacer para evitarlo? ⁶⁵

Situación que para Efraín tiene la mejor solución:

-Pues hacerte amar de ella siempre; proporcionarle todos los refinamientos y recreaciones posibles... en fin, tú eres rico, y ella te sería un estímulo para el trabajo. Además, estas llanuras, estos bosques, estos ríos, ¿son por ventura cosas que ella ha visto? ¿Son para verse y no amarse?⁶⁶

⁶³ Si se hace un recorrido del tratamiento dado a Carlos, al final se constituye en la prefiguración del ideograma del *rastacero* al querer, “absurdamente”, casarse con María pues carecía de todas las cualidades necesarias para ser aceptado por ésta. Este ideograma será posteriormente elaborado por los modernistas.

⁶⁴ Anuario Colombiano de la Historia Social y de la Cultura. No. 24. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional. 1997. p. 104.

⁶⁵ Isaacs, Jorge. *María*. Cap. XLVIII. p. 299.

⁶⁶ *Ibíd.* Cap. XLVIII. p. 299.

Son dos idiomas, dos perspectivas, dos puntos de vista que parecen irreconciliables:

-Ya me vienes con poesías. ¿Y mi padre y sus campesinadas? ¿Y mis tías y sus humos y gazmoñerías? ¿Y esta soledad? ¿Y el calor?... ¿Y el demonio?⁶⁷

No obstante, y tal como se ha manifestado antes, la voz narrativa en su duplicidad reconoce la presencia de la vitalidad en los personajes del “exterior” a través de la presentación de Carlos y su padre, Braulio, Tiburcio, Salomé o Tránsito, frente a la fragilidad de la familia que habita en El Paraíso. No se puede afirmar que la visión de mundo sea completamente conservadora sino más bien propia del liberalismo constitucionalista cuyo objetivo era corregir las fórmulas del liberalismo romántico y radical, en el sentido en que se hace prioritario el reconocimiento de ciertos valores que han sido olvidados y que son deseables en los grupos sociales emergentes. Para Benjamín Constant, uno de los teóricos de esta corriente, el hombre está obligado a vivir sin esperanza al ubicarse entre un pasado que lo abandona y un futuro que está cerrado.⁶⁸

Si por un lado la democracia garantizaba la tolerancia y los derechos individuales de las minorías, por otro, se temía que el hombre se convirtiera en víctima del despotismo como efecto inmediato de la limitación de la soberanía del Estado, en aras del respeto a la individualidad. En definitiva, el hombre podría perderse en un mar histórico mucho más amenazador que el del mundo natural de los salvajes primitivos. Esto, en términos composicionales, se elabora estéticamente tal como lo indicó Seymour Mentor, a través de la recurrencia de formas que aluden al tiempo, a la inevitabilidad de su paso y, con ello, a la configuración del contexto catastrófico que apenas parece haber sido superado con la muerte de María. Efraín está constantemente haciendo referencia al reloj, a la posición del sol, a las fechas, a los meses, etc. Como si con ello se marcara el paso de una frontera tras la cual se debe enfrentar la inevitable desaparición.

⁶⁷ *Ibíd.* Cap. XLVIII, p. 299.

⁶⁸ Cf. White, Hayden. *Metahistoria*. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX. México: Fondo de Cultura Económica. 1992. p. 143.

La crítica, siguiendo la lúcida indicación de Anderson Imbert, se ha referido constantemente a la asociación entre los pasajes: matrimonio de Tránsito y Braulio, cortejo fúnebre de Nay-Feliciana y cortejo fúnebre de María; según Imbert: “Hay algo de símbolo nupcial en ese cortejo fúnebre. Tres mujeres, tres amores, tres destinos: Nay, Tránsito, María [...] Es una composición geométrica. Por el mismo camino del funeral y de la boda, ahora va María, la novia de la muerte [...]”.⁶⁹

Braulio, José y cuatro peones más condujeron al pueblo el cadáver, cruzando esas llanuras y descansando bajo aquellos bosques por donde una mañana feliz pasó María a mi lado amante y amada el día del matrimonio de Tránsito. Mi padre y el cura seguían paso ante paso el humilde convoy...!Ay de mí!, ¡humilde y silencioso como el de Nay!⁷⁰

De ahí en adelante para Efraín todo será selva. Se rompe el tiempo mítico y se inicia el de la historia como camino a la degradación a la cual no podrá sobrevivir: “estremecido, partí a galope por en medio de la pampa solitaria, cuyo vasto horizonte ennegrecía la noche”.⁷¹

⁶⁹ Cf. Anderson Imbert, Enrique, “Prólogo” a Isaacs. *María*. México: Fondo de Cultura Económica. 1951. Reproducido en su totalidad por Goic, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. II Del Romanticismo al Modernismo*. Barcelona: Editorial Crítica. 1990.

⁷⁰ Isaacs, Jorge. *María*. Cap. LXII. p. 404.

⁷¹ *Ibid.* Cap. LXV. p. 416. Esta toma de posición de Isaacs presenta semejanzas con las de García Márquez en *El otoño del patriarca* al finalizar la novela: “[...] volando entre el rumor oscuro de las últimas hojas de su otoño hacia la patria de tinieblas de la verdad del olvido, agarrado de miedo a los trapos de hilachas podridas del balandrán de la muerte y ajeno a los clamores de las muchedumbres frenéticas que se echaban a las calles cantando los himnos de júbilo de su muerte y ajeno para siempre jamás a las músicas de liberación y los cohetes de gozo y las campanas de gloria que anunciaron al mundo la buena nueva de que el tiempo incontable de la eternidad había por fin terminado”. García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca*. Bogotá: Círculo de Lectores. 1975. pp. 248-249.

2. José Asunción Silva como nomoteta de la literatura colombiana

Treinta años después de la publicación de *María*, el campo literario colombiano no presentaba avances significativos con respecto a su autonomía. Al mismo tiempo, no se podría afirmar la existencia de una comunidad artístico literaria a mediados del siglo XIX, a pesar de la publicación de obras literarias con algún valor estético. Dada esta circunstancia, no había un grupo de escritores de “oficio” dentro de los intelectuales que frecuentaban tertulias, cenáculos e imprentas. Cada uno de ellos estaba ligado al poder o formaba parte de él, ya sea en la modalidad de militantes de partidos políticos, empleados estatales e incluso, aspirantes a magistraturas o a la presidencia de la República. Por consiguiente, durante esta época y en las décadas siguientes el costumbrismo produjo sus mejores obras y pasó a convertirse en una práctica literaria prestigiada, tanto en el lenguaje como en la estética comunes a todos los artistas que se habían propuestos construir la identidad nacional, pues no exigía dedicación completa por parte de sus cultivadores. Según Baldomero Sanín Cano:

La ola romántica trajo entre nosotros la boga del cuadro de costumbres. Se abusó del género porque su aparente facilidad convidaba a los escritores inexpertos. Abundaron las colecciones de artículos de costumbres y en las revistas semanales era la cosecha más copiosa. La popularidad de muchos vino a parar en el descrédito de mucho tiempo.⁷²

Tal como lo ha explicado Ángel Rama, la persistencia del papel de los letrados en la conformación de las naciones en todo el continente y en especial en Colombia, ya sea en los años que siguieron a la Guerra de Independencia como a gran parte del periodo de la hegemonía liberal -Olimpo Radical (1849-1885), se manifestaba a través del severo control que la intelligentsia criolla ejercía

⁷² Sanín Cano, Baldomero. *Letras colombianas*. Citado por Camacho Guizado, Eduardo. “La literatura colombiana entre 1820 y 1900”. En *Manual de Historia II*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1979. p. 630

mediante la exigencia de condiciones mínimas para el ingreso de cualquier aspirante, tanto al campo político como al intelectual. Muchas veces los pretendientes, a dichos campos, debían cumplir los requisitos exigidos tanto por la Logia masónica como por tertulias semejantes a El Mosaico. Estos grupos integrados por reconocidos intelectuales y políticos, en su mayoría descendientes de extranjeros o de combatientes en la guerra de Independencia, efectuaban el ritual de iniciación. Desde esta perspectiva, la formación de grupos minoritarios de letrados demostraba la incapacidad de formar ciudadanos indispensables para construir sociedades democráticas e igualitarias.⁷³

Con el paso del tiempo y la modificación de las circunstancias que garantizaban la legitimidad de dicho ordenamiento, las reformas de los planes educativos y el desplazamiento de la elite de la provincia a la capital, la “ciudad letrada” fue alcanzando la configuración de “ciudad escrituraria” que, aunque continuó restringida a una minoría reverenciada, adoptó las características de un campo de batalla en el que nuevos sectores se disputaban el poder.⁷⁴

Este panorama tuvo como uno de sus mayores reveses el triunfo del partido conservador en el período denominado la Regeneración (1885-1930) y, por consiguiente, significó un retroceso al exigírsele tanto a los políticos como a los intelectuales e, incluso, a los aspirantes al reconocimiento público, demostrar interés y cierta idoneidad en filología, la gramática y un conocimiento idóneo del latín que, en última instancia, constituían la esencia del lenguaje simbólico de la cultura. Sólo así les era permitido participar en el diseño de los modelos culturales destinados a la conformación de doctrinas públicas.

Sin embargo, la aparición de una clase media que había tenido acceso a la educación universitaria (abogados y médicos), unida a las exigencias del nuevo orden socioeconómico mundial y los avances tecnológicos, precipitó la aparición

⁷³ Cf. Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: F. Internacional. A. Rama. S. F. . p. 49-72. Un ejemplo paradigmático es el de Jorge Isaacs.

⁷⁴ Varios aspectos de la historia colombiana lo ejemplifican: la fundación de la Universidad Nacional por la masonería, la aparición de personajes como José María Samper, Manuel Ancizar quienes se desempeñaron como periodistas, escritores e investigadores en áreas como la sociología, antropología, etc. Cf. *Ibíd.* Rama. p. 60.

de la “ciudad modernizada”.⁷⁵ De hecho, los intentos por reprimir la libertad de imprenta, aunque en gran parte surtieron los efectos esperados, fueron insuficientes pues muchas de las polémicas que se produjeron en la época se hacían bajo la protección del seudónimo y el sigilo de los jefes de redacción y dueños de periódicos.

El grueso de los escritores se accedió a las condiciones exigidas por la Regeneración e, incluso, algunos que se caracterizaron por su posición radical y beligerante adhirieron al nuevo orden. Este es el caso de José María Samper quien renegó de los principios del liberalismo extremo que había defendido durante el período de la hegemonía liberal y pasó a apoyar la presidencia de Rafael Núñez, como candidato del partido de coalición entre conservadores y los liberales moderados. Otro grupo de escritores fue desterrado y el resto había muerto o se silenció por temor a la represión.

2.1 Más allá de la política y más cerca de sí mismo

Rafael Pombo (1833-1912) en la poesía y Jorge Isaacs (1835-1895) en la novela, sin proponérselo, dieron los primeros pasos para la configuración de un campo literario que, aunque no poseía los elementos suficientes para aspirar a la autonomía, se esforzaba por su modernización o, al menos, la adopción de una tradición que le ofreciera los instrumentos necesarios y adecuados para expresar los problemas existenciales que les planteaba el nuevo orden social. Como era de esperarse, tanto Pombo como Isaacs, poseían las habilidades necesarias para asumir dicha tarea; con todo, y por razones de la pobreza del medio, incluidos los objetivos propuestos por la escuela romántica en su versión hispanoamericana, se centraron, casi exclusivamente, en la adecuación de los procedimientos para expresar la realidad americana y, específicamente, la colombiana.

⁷⁵ Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: F, Internacional. A. Roma. S. F. p. 38.

Cabe añadir que ni Pombo ni Isaacs se plantearon la emergencia de la autonomización del campo literario. Con respecto a Rafael Pombo, la profesionalización no fue posible por su concepción plenamente romántica del manejo de contenidos sin problematizar la lengua poética y, en el caso de Isaacs, a pesar de haber excluido los contenidos explícitamente políticos y programáticos en su obra, la estrechez económica no le permitió especializarse en su oficio de escritor, a pesar de múltiples intentos frustrados. El momento les exigía responder a problemas del presente más de orden político, social y de subsistencia que literario o poético. Una de las posibles explicaciones a la inexistencia de la autonomía en la práctica literaria en Hispanoamérica a mediados del siglo XIX, contrario a lo que estaba sucediendo en Europa, podría ser que el romanticismo americano no dio inicio a la modernidad sino que, por el contrario, la independencia de la creación literaria se constituyó a partir del olvido y la oposición a él.⁷⁶

Tal como lo ha explicado Octavio Paz, el romanticismo hispanoamericano era un reflejo del reflejo, pues tenía en sus fuentes al romanticismo español y por ello la precariedad fue la nota dominante. En España, este movimiento careció de las condiciones previas para que fuera auténtico debido al desfase histórico del imperio con respecto a Francia e Inglaterra y a la labilidad de las ideas de la Ilustración, a pesar de los esfuerzos hechos por los intelectuales. De ahí que la reacción contra la Ilustración y el intento de recuperar esa realidad oculta que había agotado la racionalidad eran completamente improbables y artificiales. Todo lo anterior explica que el romanticismo español haya sido más una postura y una imitación desafortunada que un sentimiento emanado de las ruinas dejadas por el positivismo.⁷⁷

No obstante lo anterior, la Revolución de Independencia cambió de rumbo la literatura hispanoamericana y el espíritu rebelde pasó a ser auténtico, aunque el movimiento americano tuvo una dirección inversa a la del europeo. El positivismo

⁷⁶ Cf. García Mafla, Jaime. "La poesía romántica colombiana". En *Manual de Literatura*. Tomo II. Bogotá: Procultura. 1982. p. 270

⁷⁷ Paz, Octavio. "Los hijos del limo". En *La casa de la presencia*. Poesía e historia. T. I. México D. F. : Fondo de Cultura Económica. 1994. pp. 405-407.

reemplazó a la religión e inspiró a los intelectuales hispanoamericanos. Según Paz, esta orientación filosófica ejerció una influencia semejante a la de la Ilustración en siglo XVIII en Europa, razón por la cual el romanticismo se convirtió en la Ilustración hispanoamericana. Con todo, simultáneo al romanticismo está el costumbrismo movimiento mucho más fuerte y determinante de la literatura colombiana. Desde esta perspectiva, el romanticismo tanto de Pombo como de Isaacs al acudir a las tradiciones inglesas y francesas, diferentes a la colombiana, preconiza elementos que caracterizarían al modernismo que, según Octavio Paz, es el verdadero romanticismo de Hispanoamérica:

Desde la Independencia y, sobre todo, desde la adopción del positivismo, el sistema de creencias intelectuales de los hispanoamericanos era diferente al de los españoles: distintas tradiciones exigían respuestas distintas. Entre nosotros el modernismo fue la necesaria respuesta contradictoria al vacío espiritual creado por la crítica positivista de la religión y de la metafísica [...]⁷⁸

En el caso de Pombo, aunque se encuentra cierta tendencia a supervalorar la originalidad hispánica y católica de América Latina, su tono auténticamente romántico le permite insinuar cierta misteriosa correspondencia entre las cosas, los seres humanos y los sucesos del mundo. En cuanto a Isaacs, tal como se ha manifestado, existe una rebeldía romántica que se expresa en su prosa lírica. En ésta, además de explicitar cierta desconfianza en la representación y demostrar la conciencia del enmascaramiento que significa la escritura, lo convierte en el precursor, en la literatura colombiana, de la preocupación por la artificiosidad de la literatura en relación con el mundo.

La opinión de José Asunción Silva (1865-1896) sobre el romanticismo se evidencia en dos escritos, “La respuesta de la tierra” (1894) y el “Prólogo” al poema “Bienaventurados los que lloran” de su tío Federico Rivas Frade (1889). En el primero, tal vez en contra de José María Rivas Groot o Rivas Frade, ironiza la actitud panteísta que “interroga” a la Tierra. En el segundo, coherente con lo

⁷⁸ Paz, Octavio. “Los hijos del limo”. En *la casa de la presencia*. Poesía e historia. México D. F. : Fondo de Cultura Económica. 1994. p. 411.

anterior, manifiesta, adoptando una distancia prudente pero que deja claro otra concepción de la poesía, que las composiciones de Rivas Frade en lugar de ser consideradas imitaciones de Bécquer deben ser vistas como el resultado de una confluencia de temperamentos con una misma sensibilidad que: “[...] experimentan sensaciones parecidas que se transforman en estados de espíritu en los cuales la *emoción sentimental* busca una salida y se convierte en uno de esos poemitas que hacen reír a la flor de los críticos españoles y pensar al vulgo de los lectores colombianos”.⁷⁹

Al lado de Rafael Pombo y Jorge Isaacs está la poesía de tipo neoclásico de Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro. Estos dos personajes, por representar el poder político, se constituyen en antagonistas de una posible autonomía del arte. A pesar de que Núñez legitimó la corriente modernista, al darle un cargo diplomático a Rubén Darío y al respaldar el nombramiento de Silva como secretario en la embajada de Colombia en Caracas, llegó a afirmar que la nueva literatura era “dispéptica” típica de una civilización exuberante, lánguida, mórbida e incapaz de acto fundamental y califica a Rubén Darío como un joyero simbolista por excelencia.⁸⁰ Por su lado, José Asunción Silva en su artículo sobre Rafael Núñez (1894), aunque manifiesta admiración por el pensador con respecto al poeta afirma:

El Dr. Núñez no ha prestado jamás a la forma el nimio cuidado que, erigido en canon de la Escuela, sirvió de norma a los *parnasianos* franceses para escribir sus poemas[...]

La estrofa enjuta y nerviosa, llena de audaces elipsis y desbordante de graves ideas, incorrecta, voluntariamente incorrecta a veces no tiene la música de orquesta de la de Zorrilla [...].⁸¹

A lo anterior debe sumársele el hecho de que Núñez haya pertenecido a la Academia Colombiana de la Lengua y a la Real Academia Española por sus

⁷⁹ Cf. Silva, José Asunción. *Obras completas*. Caracas: Ayacucho. 1978. p. 276. Las itálicas son mías.

⁸⁰ Citado por Alberto Miramón. *José Asunción Silva*. Bogotá: Ediciones de la Revista Bolívar. 1957. p. 201.

⁸¹ Cf. Silva, José Asunción. “Doctor Rafael Núñez”. En *Obras completas*. Caracas: Ayacucho. 1978. p. 261.

artículos políticos, científicos y literarios lo que para los modernistas era motivo suficiente para poner en duda su calidad artística. Lo mismo sucedía en el caso de Caro como fundador de la Academia de la Lengua y, por lo tanto, defensor de una tradición hispánica completamente desprestigiada. Mientras Caro defendía la tradición hispánica, para Silva estaba prácticamente acabada y centraba su interés en los franceses simbolistas y decadentistas.

En cuanto a los poetas de su generación, el único que vale la pena mencionar tanto por su prestigio en la época como por su animadversión hacia Silva, es Ismael Enrique Arciniegas, militar, congresista, periodista y con una obra de tendencia romántica sentimental sin mayores audacias formales. Arciniegas, en innumerables ocasiones, se refirió a Silva como el dandi y decadente que pretendía revolucionar la literatura colombiana pero que carecía de los elementos suficientes. Según Arciniegas, la primera impresión que tuvo de Silva fue más de admiración por su elegancia que por su obra poética:

A [los] muchachos de La Lira – [que] habíamos visto a Silva sólo una vez- nos gustaron mucho más que sus “innovaciones” los grandes botones de tagua de su saco, el clavel rojo de su solapa, su ancha corbata de anchos pliegues y la gran perla que la sujetaba; un pantalón oscuro con rayitas blancas y sus medias de seda.⁸²

Como ya es sabido, José Asunción Silva era hijo del comerciante y literato Ricardo Silva quien siempre se distinguió por ser de gustos aristocráticos con amigos que pertenecían a la incipiente intelligentsia colombiana entre los cuales se contaba a Miguel Antonio Caro, Rufino José Cuervo, José María Vergara y Vergara, José María Samper, Jorge Isaacs. Todos, de diversas orientaciones políticas, se reunían en El Mosaico principal órgano difusor de la literatura colombiana de 1858 hasta 1872.

Descendiente Francisco de Paula Santander por línea paterna, pertenecía a una de las familias más respetadas y ricas de Santa Fe de Bogotá. En definitiva, formaba parte del patriciado liberal católico, tal como fue definido por José Luis

⁸² Citado por Enrique Santos Molano. *José Asunción Silva*. Santa Fe de Bogotá: Editorial Planeta. 1996. p. 526.

A. Romero y como tal fue educado.⁸³ José Asunción Silva, hijo primogénito, estudió en los mejores colegios de la capital y terminó la secundaria en 1880. Dentro de sus proyectos académicos estaba estudiar filosofía en el Colegio del Espíritu Santo (donde estudió Jorge Isaacs) o leyes en Nuestra Señora Mayor del Rosario pero, debido a la enfermedad de su padre y a la precariedad económica, se vio obligado a entrar en los negocios de su familia en calidad de socio. Siempre se distinguió por su inteligencia y compostura, lo que le generó la burla de sus compañeros de estudio. Así lo describe su colega Juan Evangelista Manrique:

Pasaba Silva por entre nosotros por un orgulloso, pero un orgulloso superior, cuyo aprovechamiento y seriedad nos tenía desesperados [...] El orgullo del muchacho y su alcurnia no podían soportar el antagonismo, y vino como natural resultado el inmediato y brusco cambio de plantel.⁸⁴

En 1881, Silva fue presentado a los antiguos miembros de El Mosaico, cuando apenas cumplía dieciséis años y, en 1882, publicó en uno de los diarios más importantes de la capital, *El Papel Periódico Ilustrado*, el poema “En la muerte de mi amigo Luis A. Vergara R.” Junto a la traducción de “Las golondrinas” de Béranger. En 1884, fue invitado por el costumbrista José Manuel Marroquín a participar en la antología *Ofrendas del ingenio: Al bazar de los pobres* con su poema “La crisálida”. Ese mismo año, Marroquín escribió a los hermanos Cuervo en París que el hijo de Ricardo Silva asombraba a Bogotá con su genio. A esta carta contestó Ángel Cuervo, hermano del filólogo Rufino José Cuervo:

Hemos celebrado cordialmente los triunfos del joven Silva, pues no es cualquier cosa el apareamiento de un poeta donde los viejos ya se van acabando y no aparecen nuevos a reemplazarlos; lo único que sentimos es que siga las huellas de los Selgas, literatura de salón; debe *picar alto*; leer a Calderón y a Núñez de Arce, al Dante y Goethe; de otro modo no saldrá de ser un sabio de parroquia.⁸⁵

En 1884 viajó a Europa a visitar a su tío José María Silva, pero al llegar se enteró de que había muerto. Se hospedó en la casa de los hermanos Cuervo durante diez meses y se impregnó de todo el movimiento cultural de Europa, especialmente de Francia. De allí, junto con la mercancía y los contratos con acreedores que le

⁸³ Romero, José Luis. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI. 1984.

⁸⁴ Citado por Alberto Miramón. *Ibid.* p. 55.

⁸⁵ Citado por Santos Molano. *Ibid.* p. 473.

solicitó su padre, trajo una copiosa colección de libros completamente desconocidos en Bogotá.

En general, José Asunción Silva parecía poseer todos los bienes físicos, espirituales y materiales que le permitirían convertirse en el gran “innovador” de la literatura colombiana. Para llevar a cabo este objetivo, el poeta colombiano debía adoptar una posición que abarcaba el doble ámbito de lo estético y lo ético. El terreno de lo estético, le exigía al poeta, además de acoger la postura del *artista puro*, dedicarse a llenar las *lagunas estructurales* del campo literario colombiano mediante el trabajo riguroso en la escritura como único camino para la asimilación de las tradiciones literarias europeas; con respecto al segundo, el ético, era indispensable oponerse con beligerancia y sin tregua a la sociedad bogotana que estaba persuadida de los beneficios resultantes del proceso de inserción de Colombia en la economía capitalista. Inicialmente, esto parecía fácil si continuaba disfrutando de cierta holgura económica. Sin embargo, debido a la inestabilidad política, la guerra civil de 1885, la situación económica de su familia fue empeorando, al punto que con las medidas económicas de Rafael Núñez, tales como el curso forzoso de papel moneda, la fundación del Banco Nacional y la especulación de los prestamistas, los acreedores apresuraron el cobro de los créditos y se iniciaron cincuenta y dos ejecuciones que lo dejaron en la ruina. A esto debe sumársele, la muerte de su padre en 1887 y de la de su hermana, Elvira, en 1891.

Todos estos acontecimientos hicieron que Silva dudara en cumplir el papel al que se sentía llamado. De hecho, antes de su muerte mantenía su oficio de escritor como una actividad a la que aparentaba no darle mucha importancia, sobre todo para no perder credibilidad ante sus acreedores, tal como lo ha manifestado Baldomero Sanín Cano. Aun así, la mayor parte de su tiempo libre se esforzaba “desesperado de lograr la armonía de un período o la música de una estrofa”; pero ante la imposibilidad de desoír las órdenes apremiantes de la subsistencia decía “pecar gravemente” y no dejarse resistir por las “tentaciones vertiginosas del

oro". Dadas estas circunstancias, en muchas ocasiones se definió como un luchador por la vida o "struggle forlífero".⁸⁶

Si bien es cierto que José Asunción Silva no escatimaba la oportunidad para demostrar su superioridad intelectual, sus coetáneos le respondían con el desprecio y la burla. A esta respuesta se debe en parte la leyenda de dandi, esnobista y decadente que lo ha acompañado hasta hoy. Se ha demostrado que muchos de los argumentos presentados por sus compatriotas no eran exclusivos de Silva. A modo de ejemplo, está la figura de José María Samper un verdadero "gentleman" tanto en su cultura como en su modo de vestir, su comportamiento y los lujos de su casa. Otro ejemplo revelador es el del novelista Tomás Carrasquilla quien hizo mofa de la apariencia cuidada de Silva en los siguientes términos:

Es un mozo muy bonito, con bomba de para arriba como el doctorcito Jaramillo, y muy crespo y muy barbón... ¡Pero no te puedes suponer una bonitura más fea y más extravagante! Es muy culto y muy amable; pero con una cultura tan alambicada y una amabilidad tan hostigosa, que se puede envolver en el dedo, como cuenta Goyo del dulce de duraznos de Santa Rosa. Modula la voz como una dama presumida y, sin embargo, no tiene nada adamado.⁸⁷

**Olvidándose por completo que él también fue visto como afectado en
Medellín, según Antonio José Restrepo:**

[...] para 1876 era Tomás Carrasquilla en la Universidad de Antioquia lo que ahora llaman en esta Bogotá un filipichín, que vale por petimetre y demás voces aplicables al que se acicala demasiado y cuida más de su persona e indumentaria que de sus libros o tareas o negocios.

En definitiva, Silva se sentía incomprendido, perseguido y hostilizado por sus coetáneos y compatriotas que veían en él sólo al "niño bonito" que no escatimaba oportunidad de escarnecerlos y desafiar las convenciones sociales de la sociedad pacata y conservadora, haciendo evidente la vulgaridad en la que estaban sumergidos. Esta actitud, por demás, fue común en los intelectuales de su época

⁸⁶ Silva, José Asunción. "Carta abierta". En *Obras completas*. Caracas: Ayacucho. 1977. p. 250.

⁸⁷ *Ibíd.* Citado por Jaramillo Agudelo, Darío.

debido a una oposición tajante a la adopción de gustos y costumbres burguesas de su entorno.

A pesar de ser un “escritor de domingo”, Silva asumió el reto de innovar la literatura colombiana a costa de su propio aislamiento. En repetidas ocasiones, durante su estadía en Caracas, le escribió a Baldomero Sanín Cano la angustia que le generaba el encierro voluntario y la ausencia de interlocutor. Silva parecía ser consciente de que su “rebeldía” podría tener un costo muy alto que, inevitablemente, lo llevaría al fracaso económico y personal pero decide asumir el desafío en aras de lo que llamó “chifladura”.⁸⁸

No podría afirmarse que Silva fue un revolucionario pues, de cualquier modo no se opuso completamente a la poesía de su tiempo, fue más bien un rebelde que sin proponérselo, conscientemente, inauguró una nueva estética en la literatura colombiana. Esto, en cualquier caso, debe ser visto dentro del contexto hispanoamericano, pues tanto en México Gutiérrez Nájera, en Cuba Julián del Casal y José Martí y en Nicaragua Rubén Darío estaban pasando por la misma situación y todos en conjunto constituyeron la lengua poética del modernismo que introduciría a la literatura hispanoamericana en la modernidad. Es importante tener en cuenta que estos autores, de una u otra forma, establecieron contactos y se leyeron mutuamente; sin embargo, la muerte prematura de casi todos ellos, excepto de Darío, permitió que éste asumiera el papel de fundador solitario, según Susana Zanetti:

Hasta la consagración del movimiento, ningún otro modernista apela tan rotundamente a la autorreflexibilidad, ninguno encara su quehacer con tal urgencia fundacional de una literatura propia visible en su proyección continental.⁸⁹

Esto significa que en cada uno de ellos se puede encontrar una toma de posición con respecto a un lenguaje poético “artrítico” y una tradición hispánica pobre y agotada que se había quedado con las glorias del Siglo de oro español. Todos, de

⁸⁸ *Ibíd.* José Asunción Silva. *Obras completas*. Caracas: Ayacucho. 1977. p. 250.

⁸⁹ Zanetti, Susana. “Rubén Darío y el legado posible”. En *Las cenizas de la huella*. Linajes y figuras del artista en torno al modernismo. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. 1997. p. 18.

acuerdo con sus circunstancias y medios, tenían el mismo objetivo: insertar a la literatura hispanoamericana en occidente y producir una segunda independencia de España. Es un hecho que, a finales del siglo XIX, se habían agotado los principios estéticos de los románticos a través de los cuales se creyó poder conseguir su independencia literaria de la tradición española, incluyendo las temáticas americanas pero dejando intactos las formas y el estilo de la escuela. Por el contrario, para los modernistas las temáticas no representaban independencia pues, únicamente, mediante la asimilación, la integración y la acumulación de formas provenientes de las grandes metrópolis europeas, diferentes de España, podrían lograr la configuración de un lenguaje poético continental que les permitiera alcanzar la mayoría de edad. Paradójicamente, los valores del liberalismo tales como la individualidad y la libre competencia en el mercado, despreciados por ellos, se tradujeron para la estética modernista en los imperativos de novedad y originalidad. Esta defensa de la individualidad explica la inexistencia de un manifiesto modernista y sustenta la apología a una estética “ácrata”, tal como lo expresó Rubén Darío en el prólogo a *Prosas Profanas*:

Yo no tengo literatura “mía” -, como lo ha manifestado una magistral autoridad-, para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es *mía* en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea. Wagner, a Augusta Holmés, su discípula, dijo un día: “Lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí. Gran decir.”⁹⁰

Dentro de la corta producción literaria de Silva se deben destacar “Un poema”, “Taller moderno”, “Ars” y, por supuesto, “Nocturno III”. Los críticos coinciden en la importancia de estos poemas en lo relacionado con la renovación del lenguaje poético hispanoamericano pero sobre todo se resalta, del último, la sinestesia y la versificación acentual como respuesta a las exigencias del tema. Según Camacho Guizado, el “Nocturno III”, “corona, completa, [y] acaba una obra poética”, aproximándose al irrealismo moderno, en el cual la realidad es vencida no religiosa sino fantásticamente, sin concesiones racionalistas. Desde esta perspectiva, este poema es el mayor aporte de Silva a la literatura colombiana e

⁹⁰ Darío, Rubén. “Palabras liminares”. En *Prosas Profanas*. Madrid: Alianza Editorial. 1992. p. 36.

hispanoamericana.⁹¹ Con respecto a su prosa, se ha dicho en innumerables ocasiones que “Transposiciones” y “El paraguas del Padre León” son muestras de la mejor prosa modernista.

En cuanto a su novela, *De sobremesa* (1896), la crítica se puede dividir en dos momentos. El primer período se inicia a finales del siglo XIX y termina en la década de 1970. En esta etapa, las diversas referencias a la novela se caracterizaron por la incertidumbre sobre la pertenencia de la obra al género novelístico. Por eso, aunque los críticos reconocen en ella el valor de algunos pasajes, la definen como el “balbuceo” de un poeta que pretendió ser novelista.⁹² Los estudios coinciden en que su valor es exclusivamente documental, lo que revela en ellos cierta tendencia a la “falacia biográfica” pues, insisten en identificar plenamente al personaje principal de la novela con el autor.

La segunda corriente crítica, iniciada a finales de la década de 1970 hasta hoy, encuentra en esta novela una verdadera obra de arte. El acierto de los diversos estudios sobre la obra de Silva en este período se centra en el hecho de inscribirla dentro del contexto del decadentismo finisecular común para Europa y América, debido a los efectos del capitalismo. Sin embargo, se debe entender por efectos del capitalismo, en el caso de Hispanoamérica, como la experiencia del imperialismo pues la vivencia de la modernidad no era la de la industria, la democracia y la burguesía, sino la de las oligarquías feudales y el militarismo.⁹³

La inserción de *De sobremesa* en el campo discursivo de las “novelas de artista” permitió descubrir en ella la radiografía del intelectual hispanoamericano de finales del siglo XIX y, paradójicamente, puso en evidencia el predominio de la ironía, como una de las características más importantes en la escritura de la

⁹¹ Camacho Guizado, Eduardo. “Prólogo”. En *Obras completas. José Asunción Silva*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1977. pp. XXVI-XXXi.

⁹² Jaime Mejía Duque (1976). “Sentido actual de Silva”. En *Leyendo a Silva*. Tomo II. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1994. p. 203. Loveluc, Juan. “*De sobremesa*, novela desconocida del modernismo”. En *Revista Iberoamericana*, XXXI. Núm. 59. 1965. Maya, Rafael. *Los orígenes del modernismo en Colombia*. Bogotá: Biblioteca de Autores Contemporáneos. 1961.

⁹³ Cf. Paz, Octavio. “Los hijos del limo”. En *la casa de la presencia*. Poesía e historia. México D. F. : Fondo de Cultura Económica. 1994. p. 412.

novela.⁹⁴ Efectivamente, los resultados obtenidos a partir de esta perspectiva coinciden con el estudio realizado por Octavio Paz sobre el modernismo. Según el mexicano, la conciencia de la mortalidad del arte modernista agrega una característica insólita en la poesía hispanoamericana: la tendencia a no tomarse en serio que provoca la crítica del arte dentro del arte. Esta predisposición se traduce en una forma de ironía antipoética y por ello más intensamente poética. Si bien, Paz la atribuye a la poesía producida a principios del siglo XX, ya se encuentra en la novela, *De sobremesa*, de Silva escrita en 1896.

2.1.1 Periodismo y polémicas literarias

Una de las formas más comunes de hacer oposición a la hegemonía conservadora de la Restauración fue a través del periodismo que, a modo de espacio pública, propició la realización de polémicas tanto políticas como literarias. En lo que tiene que ver con la poesía, es importante resaltar la labor de *El Papel Periódico Ilustrado* (1882) de Alberto Urdaneta, en donde Silva publicaría su primera traducción (1882), *El Telegrama* (1886) de Jerónimo Argáez y la primera separata literaria de los domingos, *La Miscelánea*, *El liberal* (1884), *La Siesta* (1886), *Revista literaria*, *La Revista Gris*, etc.

Algunos de estos diarios, empeñados en difundir el modernismo, publicaron poemas de Gutiérrez Nájera, Rubén Darío y José Asunción Silva entre otros, dando inicio a la polémica entre antiguos y modernos en Colombia. La respuesta a esta renovación en el lenguaje poético apareció por primera vez en *La Nación* de Miguel Antonio Caro con un artículo de 1889, bajo el seudónimo Emelina Raimond, según esta escritora:

⁹⁴ Bedoya, Luis-Iván. “La poética de la modernidad en la poesía de Silva” (1988). En *Leyendo a Silva*. Tomo II. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1994. Meyer-Minnemann, Klaus. “*De sobremesa*, de José Asunción Silva”. *Ibid.* Gutiérrez Girardot, Rafael. “Prólogo” En *De sobremesa* de la edición de la Biblioteca Familiar Colombiana. Santafé de Bogotá: Presidencia de la República. 1996. Entre otros.

Toda época tiene sus extravagancias y sus caprichos [...] si los caprichos de los individuos son personales, los de la época asumen siempre un carácter no sólo epidérmico, sino también contagioso [...] el *modernismo* hace estragos con tal intensidad, que se puede prever ya la crisis final. El modernismo tiene que vérselas con todo: artes, literatura, vestidos, muebles, usos y hasta las costumbres. Como se ve, el campo de sus depredaciones es vastísimo: ha hecho la fortuna de las novísimas escuelas de arte y de letras [...].⁹⁵

El tono de alarma lo justificaba el hecho de que para esta época, en Colombia, se hubiera publicado *La Lira Nueva* (1886) y el segundo tomo de *El Parnaso Colombiano* (1887) en los cuales aparecían poesías de Silva. En el “Prólogo” de *Lira Nueva*, José María Rivas Groot planteaba la necesidad de despertar al arte de “cierto pseudoclasicismo” caracterizado por una frialdad marmórea de las estatuas helénicas e intentaba delimitar el campo de producción, definiendo el papel de cada uno de los poetas contemporáneos reconocidos dentro de la nueva corriente poética.⁹⁶ Esta intención, aparentemente iconoclasta, se desdibujó en expresiones tímidas y ambiguas entre laudatorias y explicativas, en los que cada uno de los juicios emergía como el pago de un tributo a los dueños y señores del campo de la poesía.

El escrutinio de Rivas Groot se inicia con Miguel A. Caro, el mayor cultivador de la poesía marmórea, y afirma que “[...] se ha conservado seguro modelo, pues lleva en sus varios tonos, clásicos todos ellos, para los que gustan de la ingenuidad de los primeros años” pero termina con el elogio del poema “Vuelta a la patria”; con respecto a Jorge Isaacs, menciona la fama de *María* y sus “fantasías de colorido oriental”, su naturaleza exótica “guardadas en las amarillas páginas de una Biblia”, con la salvedad de su poema “Saulo”; de Rafael Núñez resalta la riqueza de pensamiento y dice que es un “extraño rimador de extrañas filosofías”. Por último, de Rafael Pombo, de quien admira el dominio del lenguaje y la sinceridad espontánea, dice que “halla siempre, en espasmos de ideal, una frase que vibra como saeta, y que como saeta se clava”. Es muy posible que en

⁹⁵ Citado por Santos Molano, Enrique. *José Asunción Silva* (Biografía). Santa Fe de Bogotá: Planeta Colombiana Editorial. 1996. p. 621.

⁹⁶ Rivas Groot, José María. Prólogo I. *La Lira Nueva*. [http: www.blaa.gov.co](http://www.blaa.gov.co) consultada mayo de 2004.

otro contexto, o como parte de una actitud irónica frente a un estado del campo, estas afirmaciones tengan como objetivo primordial establecer una toma de posición que no se inscriba en la continuidad; sin embargo, posteriormente se descubrirá que no las anima el interés de polemizar, así hayan sido malinterpretadas por algunos de los poetas mencionados.

No obstante, las opiniones expresadas por Rivas Groot en el “Prólogo” en relación con su concepción de poesía, tal como que ésta “consiste principalmente en ideas”, no gozaban de unanimidad por parte del grupo de poetas que participaban de la antología. Lo que indica que estaba muy lejos conformar una generación de poetas con criterios estéticos compartidos. Prueba de esto es el poema *Ars de Silva*, reproducido en dicha obra, en el cual se opone a la poesía de ideas y se centra en la importancia de la forma:

El verso es vaso santo. Poned en él tan sólo,
Un pensamiento puro,
En cuyo fondo bullan hirvientes las imágenes
Como burbujas de oro de un viejo vino oscuro!

Aunque este prólogo se caracterizaba por cierta condescendencia de “los nuevos poetas” con la generación anterior, las reacciones fueron inmediatas y Caro, con su estilo particular, hizo mofa de aquella “turba de pedantes” entregados al crudo naturalismo que habían convertido “el parnaso en basurero”. Seguramente Caro leyó entre líneas y por ello consideró que *La Lira Nueva* era un crimen contra su clasicismo humanista. Paso seguido aconsejaba a los jóvenes poetas que “en modelos estudie noche y día / que secular veneración sanciona”.⁹⁷ En *El Parnaso Colombiano*, otra antología de poetas hecha por Julio Añez y con prólogo, de nuevo de José Rivas Groot, en el que se insistía en la oposición entre los nuevos poetas y los antiguos.

No se hizo esperar la crítica en el diario *La Miscelánea* de Medellín en el cual un tal José Luis Ríos, seudónimo atribuido a Sanín Cano y, posteriormente, a Silva,

⁹⁷ Citado por Charry Lara, Fernando. “*La Lira nueva y la poética de su tiempo*” En Prólogo I. *La Lira Nueva*. Biblioteca Virtual de la Luis Ángel Arango. Mayo. 2004.

entrevista a un personaje norteamericano ficticio Mr. Collins.⁹⁸ Aparecido en octubre de 1887, Mr. Collins se refería a Colombia como el país más literato que había conocido y afirmaba que debido, tal vez, al excesivo interés dado a la poesía había descuidado su desarrollo industrial. En relación con el “parnaso” señalaba que Miguel A. Caro era elogiado con exageración y que tal vez el único poema valioso de su producción era El canto a Bolívar, le reconocía su talento y erudición pero criticaba su excesiva dedicación a aspectos poéticos de poco interés, a este respecto afirmaba que habría podido escribir un libro en cuarto mayor y de ochocientas páginas sobre el acento circunflejo[...]; de Rafael Pombo, Mr. Collins exaltaba su genio poético del pasado pero lo definía como “una musa arrinconada, un recuerdo, una lira floja” que ya no sonaba sino para cantar en bodas”; de Felipe Pérez decía que había vivido pagado de la mitología y cayó como los dioses falsos, por el contrario no vacilaba en rescatar a su hermano Santiago como compositor de discursos en los que desaparecía “la rutina para dar campo a la idea nueva, lujosamente revestida”.

Ante la pregunta del entrevistador a Mr. Collins sobre la existencia de poetas en Colombia, el entrevistado respondía que Diego Fallon con dos o tres composiciones podía quedar satisfecho; de Rafael Núñez admiraba dos o tres poesías y su prosa a la cual le atribuía el que haber gobernado al país en tres ocasiones; y, por último, descalificando toda la antología de *El Parnaso Colombiano*, afirmaba que la intención Núñez parecía haber sido demostrar que “muchos de sus compatriotas se preocupaban más en hacer malos versos que en servirle al país”.⁹⁹

En un segundo artículo “firmado” por el mismo José Luis Ríos, que llevaba por título “Entrevista con don Carlos Pérez” y también publicado en *La Miscelánea* de Medellín, la situación ficticia se centró en el conocimiento que el Sr. Pérez, ciudadano argentino, había adquirido de la poesía colombiana durante su estadía

⁹⁸ Ríos, José Luis. “Entrevista con Mr. Collins” En Silva, José Asunción. *Páginas nuevas*. Textos atribuidos. Santa Fe de Bogotá: Editorial Planeta. 1998, pp. 40-45.

⁹⁹ *Ibíd.* p. 44.

en el país.¹⁰⁰ El personaje se refería a la tendencia de los colombianos a creer que alguien era un genio y nadie podía sacarlos del capricho. Refiriéndose al “Prólogo” de Rivas Groot para *El Parnaso Colombiano* afirmaba que era “una muestra característica de literatura cursi, a un tiempo imperceptible e inconmensurable”. Criticaba el que se pudiera entrar a la Academia con el solo hecho de escribir artículos políticos, además de la labor del periódico *La Nación* de Miguel Antonio Caro y sobre todo la sección de “Bibliografía” de Antonio Gómez Restrepo, quien adolecía de “tolerancias literarias inexplicables” y agregaba: “Temo que este joven se pierda por el lado clásico, camino que ha tomado tan en serio que llegará el día en que alabe a Menéndez Pelayo o a Varela o a Cánovas como poetas”.¹⁰¹ En relación con el costumbrista José Manuel Marroquín, reprochaba la fama de su celebrado poema “La perrilla” y afirmaba que no era poeta en “el grande y noble sentido de la palabra”. Lo admiraba como prosista y consideraba que estaba muy bien, muy bien en la Academia. Al referirse a su hijo Lorenzo Marroquín decía que no era ni poeta ni prosista y, sin embargo, pertenecía a la Academia de la Lengua.¹⁰²

Si bien la participación de Silva tanto en *La Lira Nueva* como en *El Parnaso Colombiano* fue ocasional, permitió establecer la idea de pertenencia tanto a un campo de producción como a una generación que, en algunos aspectos, tímidamente pretendía romper con la tradición al distanciarse de los poetas reconocidos. Independientemente de si José Asunción Silva fue o no el autor de estos artículos, la presión ejercida por los afectados lo obligó a declarar públicamente su concepción acerca de la crítica y lo literario, conceptos que, a la postre, revelaban su opinión y posición frente a la poesía colombiana del momento. Silva, a partir de esta respuesta, insinuaría su aspiración a ocupar el lugar central dentro del incipiente campo literario, erigiendo para sí una nueva tradición y apelando a la autonomía de la poesía frente al poder político. Este último factor, novedoso en Colombia, convirtió al modernista colombiano, en el

¹⁰⁰ Ríos, José Luis. “Entrevista con Don Carlos Pérez” En Silva, José Asunción. *Páginas nuevas*. Textos atribuidos. Santafé de Bogotá: Editorial Planeta. 1998. pp. 46-51.

¹⁰¹ *Ibíd.* p. 48.

¹⁰² *Ibíd.* p. 49.

ámbito nacional, en héroe fundador de una práctica literaria autónoma o nomoteta, en términos de Bourdieu.¹⁰³

Los artículos reseñados arriba fueron atribuidos a Silva debido a que su nombre no aparecía en ninguno de ellos pero, a pesar de que negó su autoría, con la intención de suavizar las hostilidades que generaron, se vio obligado a responder dicha acusación con su artículo “Crítica ligera” publicado en *El Telegrama* en 1888.¹⁰⁴ En éste afirmaba, categóricamente, que nunca había escrito crítica ni la publicaría en Medellín pudiéndolo hacer en Bogotá; no obstante haberlo hecho, habría firmado con su nombre propio y solamente utilizaría “una máscara por simple coquetería” si presentara al público algo de calidad. Paso seguido, diferenciaba la “crítica seria” de la “crítica ligera”. La primera, “tarea ardua de filósofos, cuya función sería la de buscar los orígenes de la obra e inevitablemente formaba parte de la expresión del pensamiento dominante en una cierta época, razón por la cual debía investigar y por ello “ejercía su influencia en el desarrollo de la [obra] que sigue”, mientras que la segunda, que cogía los detalles y buscaba los defectos, no era una tarea sino un simple retozo [que] simplemente rasguñaba la obra.¹⁰⁵ Después de mencionar cierta crítica pictórica, se refería a los poetas franceses como Víctor Hugo, Leconte de Lisle, Teófilo Gutier, Baudelair, Verlaine, etc., poetas condenados por razones ajenas a su poesía o por no responder al gusto romántico.¹⁰⁶

¿Por qué comparar a los poetas nacionales, de los cuales parecía no tener el mejor concepto, con los maestros del simbolismo y del decadentismo? Seguramente no se podía llamar crítica a la actividad que se ocupaba de lo que no era poesía. La reacción de los lectores lo obligó a manifestar una posición de desdén frente a lo que ellos consideraban poesía, además de exhibir una superioridad en la concepción de lo literario en relación con los escritores que se

¹⁰³ Especie de héroe fundador del campo literario autónomo. Cf. Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama. 1995. p. 100.

¹⁰⁴ Silva, José Asunción. *Obras completas*. Caracas: Ayacucho. 1977.

¹⁰⁵ Cf. *Ibid.* p. 257.

¹⁰⁶ Es evidente la coincidencia de Silva en este artículo con *Los raros* Rubén Darío. Este último se compone de una serie de reseñas y ensayos sobre la obra de autores como Ibsen, Verlaine, Poe, etc. publicado en 1896. Cf. *Los raros*. Buenos Aires: Espasa-Calpe. 1952.

sintieron lesionados por la crítica. No obstante, la opinión que Silva tenía de la poesía colombiana de su tiempo no puede ser calificada de beligerante, pues su concepción del oficio de poeta no le permitía entrar en discusiones que le generarían más enemistades y, sobre todo, porque consideraba que dicha materia debía ser discutida entre pares que brillaban por su ausencia. Esto es lo que se puede inferir de su escrito “Carta abierta” en el cual afirma a su destinataria, una dama que se ocupa del arte: “[...] es que usted y yo tenemos la chifladura del arte, como dicen los profanos, y con esa chifladura moriremos”.¹⁰⁷ Lo mismo se infiere en sus cartas a Sanín Cano desde Caracas:

¡Y si supiera usted que horrible prisión es la torre de marfil, cuando el encierro voluntario se convierte en prisión!.¹⁰⁸

Le suplico me escriba largo. Recuerde la soledad interior en que vivo, y la necesidad que tengo de usted para no embrutecerme.¹⁰⁹

Estas confesiones se refieren a la ausencia de interlocutores y a la toma de distancia con respecto a la vulgaridad del medio. La opción del arte lo sometía a las más duras situaciones y ello se expresó en muchos de los adjetivos que utilizó para calificar su oficio de poeta. Por ejemplo, en la “Carta abierta”, ya mencionada, le dice a su destinataria: “es que usted y yo preferimos al atravesar el desierto, los mirajes del cielo a las arenas movedizas, donde no se puede construir nada perdurable”.¹¹⁰

En relación directa con lo anterior, es importante recordar el “Prólogo” de José Martí al “Poema del Niágara” de 1883, y en el cual se refirió a la labor de los poetas que, como sacerdotes o prometeos, luchaban cuerpo a cuerpo contra este tiempo de vulgaridad en el que lo único que parecía preocupar a los hombres era “llenar bien los graneros de la casa, y sentarse en silla de oro, y vivir todo dorado”. Según Martí, le correspondía al poeta recuperar al hombre:

¹⁰⁷ Silva, José Asunción. “Carta Abierta”. En *Obras completas*. Caracas: Ayacucho. 1976. p. 250.

¹⁰⁸ Citado por Ángel Rama en *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona: Alfadil Ediciones, C. A. 1985. p. 62.

¹⁰⁹ Citado por Rafael Maya en *Los Orígenes del modernismo*. Bogotá: Biblioteca de Autores Contemporáneos. 1961. p. 57.

¹¹⁰ *Ibíd.* “Carta abierta”. p. 249.

¡He ahí el único modo de poblar la tierra de la generación vigorosa y creadora que le falta! [...] Ni la originalidad literaria cabe, ni la libertad política subsiste mientras no se asegure la libertad espiritual. El primer trabajo del hombre es reconquistarse.¹¹¹

Silva se convierte en el nomoteta debido al aislamiento voluntario que le exigió el trabajo arduo con la palabra, a su desdén por la vulgaridad y a la política que hasta el momento había ocupado a todos los poetas. Es decir, se configura como protagonista de la fase heroica de la conquista de la autonomía del campo literario colombiano. Lejos de ser lo anterior una exageración, es una forma de explicar el que la poesía colombiana se haya partido en dos: antes y después de Silva. Esto se evidencia al revisar todas las historias de la literatura colombiana.

Se podría argumentar que en la vida del escritor colombiano hay ciertos hechos que desdibujan esta toma de posición, ellos son: haberse visto obligado, por su precaria situación económica, a solicitar un cargo diplomático a Miguel Antonio Caro (en esa época presidente encargado designado por Núñez quien se encontraba en Cartagena) y haber escrito “Al pie de la estatua”, poesía en la que no sólo, supuestamente, adoptaba una posición política sino que además dejaba traslucir cierta tendencia al neoclasicismo.

Sin embargo, estos dos hechos si se ven detenidamente no hacen más que corroborar su desprecio por la política. Silva era consciente del desdén con que Caro lo miraba como poeta, entre otras razones por haber manifestado en diversas ocasiones el papel retrógrado que estaba cumpliendo la Academia Colombiana de la Lengua, y asume el cargo diplomático en Venezuela no sin antes realizar un acto simbólico que lo ponía por encima de las desavenencias políticas y literarias con el presidente encargado, visitar a Rafael Núñez en Cartagena. Por otro lado, la “Al pie de la estatua” (1895) es una forma de demostrar que es capaz de imitar y superar el estilo marmóreo de Caro, quien se preciaba de ser el cantor del Libertador.¹¹²

¹¹¹ Martí, José. *Obra Literaria*. Caracas: Ayacucho. 1989. p. 211.

¹¹² La capacidad de imitación de Silva ya había sido demostrada cuando, junto con José María Rivas Groot y otros poetas, en 1888, escribió un álbum de imitaciones y a él le

José Asunción Silva no se sentía parte de una tradición colombiana, sino más bien continental, de ahí que se haya convertido en defensor de uno de los imperativos categóricos del modernismo: la originalidad.¹¹³ Dentro de los hechos que nos inducen a pensar en esto, se deben resaltar el conocimiento temprano que Silva demuestra de otros modernistas como, por ejemplo, Gutiérrez Nájera de quien aparecen unos versos como epígrafe de su poema “Las noches del hogar” escrito en 1883 y la composición de la “Sinfonía color de fresa con leche” de 1894 conocida como “A los rubendariacos” en donde crítica a los imitadores de Darío, aunque muchos quisieron ver en esta un reto al poeta nicaragüense, demostraba el alto concepto que le mereció al punto que no dudó en reclamar su autoría ante la prensa peruana, bajo el seudónimo de Amira, en los siguientes términos:

Reclamamos, pues, esta intencionada, protesta espiritual y enérgica contra el desborde de ciertas musas enfermizas, y sobre todo contra la imitación de este estado morboso que amenazaba invadirnos con grotesco, novísimo gongorismo *fin de siècle*.¹¹⁴

En ese mismo año, Jorge Roa le solicitó a Silva una noticia biográfica y literaria de Rubén Darío para el fascículo 60 de la *Biblioteca Popular* en el que se hacía una selección de artículos de *Azul*, en esta nota afirma:

[...] espíritu francés que habla castellano, talento original, poeta enamorado de la forma, rico en imágenes brillantes, y músico y pintor con las palabras. Cualidades son éstas tan extraordinarias en él, que eclipsan en parte los defectos propios de la escuela decadente que, como planta exótica, representa entre los literatos españoles y americanos.¹¹⁵

En cuanto a la prosa, encontramos la configuración de una tradición común a todos los hispanoamericanos: D´Annuncio, Huysmans, Flaubert, Musset, etc. Sus

correspondió Núñez, Pombo, Isaacs y Marroquín, es decir, gran parte de los poetas considerados centrales en la literatura colombiana de ese momento.

¹¹³ Este concepto para los modernistas no se refiere a lo “nuevo”, tal como lo concebimos hoy, sino a la reorganización tanto de elementos foráneos como de la tradición nacional y continental.

¹¹⁴ Citado por Enrique Santos Molano. *Ibid.* p. 826.

¹¹⁵ Citado por Enrique Santos Molano. *Ibid.* p. 827.

composiciones en prosa, “Transposiciones”, “Suspiros” y la novela *De sobremesa*, se inscriben no en el ámbito de la literatura colombiana, que por demás se había estancado en el romanticismo y el costumbrismo, sino en el decadentismo.

El esbozo de campo literario que acabamos de perfilar nos permite entrever el clima de tensión e incertidumbre que atraviesa la vida personal y literaria de Silva. Los constantes enfrentamientos entre políticos, gramáticos, filólogos y pensadores ultraconservadores condicionaron no sólo su actitud vital, sino sus tomas de posición en literatura. El exilio de Silva dentro de su país, común a todos los modernistas, se traducirá en tal aislamiento que hasta hoy es un gran desconocido tanto para los críticos literarios como para los historiadores.

Hasta el presente, la vida de Silva ha sido objeto de investigaciones monumentales y de reconstrucciones históricas de la más diversa índole. Dentro de esto trabajos se deben resaltar la biografía de Enrique Santos Molano hecha de lo que se dice en las cartas, los diarios y documentos públicos que dan noticias del autor durante sus treinta y un años de vida, hasta la obra de Fernando Vallejo, *Chapolas negras* (1995), quien a partir de sus libros de contabilidad reconstruye el estado de aislamiento al que fue sometido el poeta por la sociedad colombiana. Otras obras importantes son las novelas *El bulevar de los héroes* (1987) de Eduardo García Aguilar y *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra* (1990) de Ricardo Cano Gaviria. Sin contar las reconstrucciones históricas que se ocupan del período comprendido entre finales del siglo XIX y principios del XX, tales como *En busca de Moloch* (1989) y *El viaje triunfal* (1993), la primera de Ricardo Cano Gaviria y la segunda de Eduardo García Aguilar. En general, en todas ellas predomina la investigación historiográfica y bibliográfica en donde se reproducen episodios –reales y ficticios– de la vida de Silva.¹¹⁶

Sin embargo, creemos que la mejor radiografía sobre las eventualidades que tuvo que padecer Silva como escritor se encuentran en su novela *De sobremesa*. Si bien es cierto que se ha sobreestimado el elemento autobiográfico, esta obra es

¹¹⁶ Cf. Giraldo, Luz Mary. *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon 1975-1995*. Santa Fe de Bogotá: Centro Editorial Javeriano- CEJA. 2000. pp. 51-52.

uno de los documentos más confiables con respecto al estado de espíritu tanto del autor como de los modernistas en el contexto hispanoamericano. No está de más resaltar que con la novela de Silva se inicia, en la literatura colombiana, una tendencia centrada en la reflexión sobre la escritura y la literatura que se piensa a sí misma. En palabras de Luz Mary Giraldo:

[En esta corriente] no sólo se da importancia a la fábula, sino dialécticamente conduce de la fábula a la reflexión sobre la escritura, al texto que envuelve o contiene otro texto y al discurso que paralelo a la anécdota estructura al mundo de la creación como forma, y propicia el análisis reflexivo sobre “cómo se hace o se escribe una novela” con qué elementos y herramientas, en fin, despertando en el lector la inquietud sobre el cómo, el porqué y el para qué de la misma.¹¹⁷

2.2 La radiografía del intelectual hispanoamericano

De sobremesa (1896) es básicamente una novela de artista. En el clásico “interior” modernista, desde una ciudad de Sudamérica, y enmarcada en una narración en tercera persona con breves intervenciones dentro de la obra, la novela se centra en la lectura del diario de José Fernández, su protagonista, en primera persona. Éste lee a un grupo de amigos los escritos hechos durante su último y definitivo viaje a Europa. En ellos expone sus impresiones sobre algunas lecturas, así como, en su calidad de “flaneur” entre París y Londres, su periplo en busca de la cura de una enfermedad nerviosa que a simple vista se constituye en una crítica a la medicina de su tiempo pues ésta, bajo los efectos del positivismo, se había convertido en una disciplina incapaz de considerar el sentido estético y la exacerbación de los sentidos propios del poeta como un estado psicológico normal. El narrador protagonista, además de presentarse como un rastacuero, narra su encuentro con otra realidad que, aunque puede estar relacionado con el amor o la poesía, es recargada con una simbología propia del ocultismo.

José Asunción Silva, al componer su obra en forma de “diario”, efectuó una elección dentro del campo de posibilidades estratégicas. Esta elección, en

¹¹⁷ *Ibíd.* p. 55.

últimas, revela su interdependencia con otras obras, ya sea para adherirse o para diferenciarse del conjunto de ofertas de un “campo discursivo”. La composición de la obra siguiendo el modelo de “diario”, conjuntamente le permitió mantener la distancia necesaria con respecto a lo narrado y plantear con el lector una identificación, o *puesta en abismo*, como efecto estético del proceso de recepción. Desde luego, esto conviene ser tomado con mucho cuidado pues deben considerarse aspectos contextuales como los agentes y las instituciones que han intervenido en esta decisión, independientemente de los objetivos estéticos.

La presencia de la estructura “fractal” propia del diario genera la impresión de episodios discontinuos -incluyendo unos dentro de los otros- y dejando como resultado una sensación de vértigo. No obstante, según Bajtín, refiriéndose a Oscar Wilde y Huysmans, el esteticismo que caracterizó a esta forma de composición, propia de finales del siglo XIX, no proviene de su estructura formal sino del “hecho de que en la novela está representado un hablante, que es ideólogo del esteticismo, y que descubre su creencia, sometida a prueba en la novela”. De tal manera que el esteta que elabora la obra se convierte en apologista y polemista de sus posiciones ideológicas.¹¹⁸

Desde esta perspectiva, no puede ser otra la función cumplida por el relato liminar al marcar las fronteras entre el “interior” y el “exterior” como realidades opuestas dentro de la obra. En este relato en el que, inicialmente, se describe el clásico “interior” de finales de siglo y que alude, además del cosmopolitismo, a una concepción de lo moderno asociado con el lujo, los objetos inútiles y hermosos, inevitablemente remite al ambiente urbano en el que va a desarrollarse. No está de más señalar la alusión al relato de costumbres de José María Vergara y Vergara, “Las tres tazas” en el que se muestra el efecto del paso de una forma de dependencia a otra, de la española a la inglesa y después a la norteamericana, a través de la suplantación del chocolate por el té y de éste por el café. La recurrencia de la imagen de las tazas se repite al finalizar la novela como

¹¹⁸ Esta afirmación la hace Bajtín con respecto a Wilde y Huysmans. Cf. Bajtín, Mijail M. “La palabra en la novela”. En *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus. 1989. p. 150.

una forma de reiterar la irrealidad del ambiente y los temas presentados a lo largo de la narración. De ahí que termine con la siguiente descripción:

[...] Blanqueaban las frágiles tazas de china sobre el terciopelo color de sangre de la carpeta, y en el fondo del frasco de cristal tallado, entre la transparencia del aguardiente de Dantzig, los átomos de oro se agitan luminosos, bailando una ronda, fantástica como un cuento de hadas.¹¹⁹

La primera parte del relato liminar se caracteriza por ser “dramática” en el sentido en que el narrador aparece como una voz que bien puede ser descrita como desubjetivizada o en donde se produce una “objetivación del yo” que tiene en Flaubert a su más claro antecedente, lo que podría explicar que Silva aspirara a construir al narrador de su novela como un dios que evita intervenir en los hechos narrados. Con respecto al escritor francés, es importante resaltar que, aunque no se ha hecho un estudio concienzudo de la influencia de las obras del escritor en los modernistas, sus concepciones estéticas forman parte del horizonte textual de las obras de los hispanoamericanos y en especial de Silva.¹²⁰

Así pues, describe el espacio y los protagonistas en posiciones hieráticas (descripciones pictóricas y escultóricas), se limita a transcribir los diálogos y evita al máximo hacer acotaciones que, cuando se presentan, son estrictamente necesarias hasta el punto de confundirse en un discurso enmarcado en el campo de visión y conocimiento de los personajes. Según Aníbal González en su libro sobre la novela modernista, *De sobremesa* se centra en la indagación del marco de la literatura extendido al marco de acción del intelectual, lo que explica su tendencia a la descripción pictórica y escultórica equivalente a la “valoración de lo artificioso” con el fin de enfocar en la escritura el carácter material y omitir lo temporal.¹²¹

La acción se inicia con el diálogo entre los amigos Óscar Sáenz, Juan Rovira y José Fernández en el estudio de éste. El tema gira alrededor de Fernández, ya sea

¹¹⁹ Silva, José Asunción. “De sobremesa”. En *Obra completa. De sobremesa*. Santa Fe de Bogotá: Norma-Casa de Poesía Silva. 1997. p. 506.

¹²⁰ Cf. González, Aníbal. *La novela modernistas hispanoamericana*. Madrid: Gredos. 1987. p. 170.

¹²¹ *Ibid.* p. 275.

para referirse a las actividades múltiples y desordenadas en las que se ocupa o para persuadirlo de que continúe con su interrumpida carrera literaria. A dichas peticiones, José Fernández, el rico suramericano, responde con escepticismo y se refiere a su carrera literaria como un fracaso, dice no ser poeta pero paradójicamente se queja de la vulgaridad del público existente. Después de una larga disertación de Fernández sobre la vida, la realidad y la poesía sus amigos le piden que lea algunos de sus escritos. Justo en este momento entran Luis Cordovez y Máximo Pérez quienes, a su vez, dicen llegar cansados de la vulgaridad que han tenido que soportar y, como en un oasis, han ido a refugiarse en la casa de José Fernández.

A través del diálogo se van introduciendo los temas que posteriormente se tratarán en la lectura del diario de José Fernández, entre ellos están: el de la enfermedad, ya sea por intermedio del discurso de Sáenz, el médico, y para quien su amigo padece una forma de sobreexcitación por el lujo y el diletantismo, así como la poesía, la realidad, la belleza artística, el amor y la muerte.

La lectura del diario de José Fernández se inicia con un escrito hecho en París el 3 de junio de 189..., en éste hace la presentación de dos libros, el diario íntimo de María Bashkirtseff (1884) una pintora rusa que muere de tuberculosis a los veinticuatro años y *Degeneración* (1884) del médico austriaco Max Nordau, seguidor de la escuela de Lombroso. La razón de que haga la presentación alternada de uno y otro se debe a que Nordau, en su afán de rotular, se dedica a clasificar como enfermos mentales y delincuentes a los artistas de todos los tiempos. En contraposición, Fernández presenta el diario de la Bashkirtseff como un testimonio en el que la vida y el arte se vuelven uno. En este momento, es interesante resaltar que las reseñas presentadas por el protagonista se convierten en el marco de lo que vendrá posteriormente.

La crisis de la representación del lenguaje como una forma de modernidad se evidencia en el hecho de que su tema sea extraído de la literatura y se convierta en literatura. El referente de la palabra es otra palabra. Una vez hecha la crítica a los excesos del positivismo, a través de una medicina que todo lo quiere

rotular,¹²² se centra en la descripción del acto creativo llevado a cabo por María Barshkirtseff en el “taller” de pintura que podría resumirse con las palabras de Rubén Darío, en su diario, “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo”.¹²³

Según Meyer-Minnemann, la admiración de José Fernández por el diario íntimo de María Barshkirtseff funciona a modo de indicación al lector de cómo debe tomarse su propio diario.¹²⁴ Con respecto a esto, se han resaltado las coincidencias del diario verdadero de la rusa y el diario ficticio de José Fernández, sobre todo, en relación con los puntos cardinales de sus vidas “el Amor, el Arte, la Muerte y la Ciencia” que parecen estar apuntando al carácter de ideólogo del esteta José Fernández.¹²⁵

En las anotaciones del junio 20 (diecisiete días después de la primera), Fernández explicita su identificación con la rusa en términos vitales, su hipersensibilidad, el carácter de *rastaquoere* (nuevo rico suramericano que quiere comprarlo todo, incluso un lugar dentro de la aristocracia europea que lo mira con desprecio) y se lamenta de la ausencia de un “plan” al cual dedicar su vida. Este pasaje es iluminador en el sentido en que manifiesta la desorientación del artista hispanoamericano, su diletantismo y su inevitable fracaso. A estas reflexiones le siguen dos fragmentos escritos mientras huía, cuando creía haber asesinado a su amante María Legendre o Leila de Orloff, del hastío por el lujo y la excitación de los sentidos en París. Así pues, el protagonista se aleja a los Alpes suizos, donde lleva una vida de ermitaño, con el objeto de conseguir la purificación y “urdir” un plan civilizador para su patria que parece estar acorde con la tendencia de la época de suprimir la diferencia e imponer la autoridad del poeta y del intelectual,

¹²² Silva y Rubén Darío coinciden en su crítica a Nordaux. Los dos critican su ceguera producida por una estética “en extremo singular y utilitaria” en textos que pueden ser tomados como fundadores de una tradición “personal”, ya sea en la novela o en la colección de reseñas y artículos de Darío titulado *Los raros*. Este último fue publicado en 1896 y *De sobremesa* escrita en el mismo año. La representación del discurso médico, adopta los matices extremadamente irónicos en los dos médicos que aparecen en la novela: Rivington y Charvet.

¹²³ Citado por Ángel Rama. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Op. cit p. 54-55.

¹²⁴ Cf. Meyer-Minnemann, Klaus. “De sobremesa de José Asunción Silva”. En *Leyendo a Silva*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1994. *Ibíd.* Pp. 332-333.

¹²⁵ Picón Garfield, Evelyn. “De sobremesa: José Asunción Silva. El diario íntimo la mujer prerrafaelista” en www.colombianistas.org/estudios. Febrero de 2004. p. 6.

para quienes, desde el punto de vista de Silva, está vedado el ocuparse de cuestiones políticas.

En este fragmento, uno de los más polémicos de la novela, el personaje resalta irónicamente los horrores “indispensables” en dictaduras conservadoras como la de García Moreno en el Ecuador o la de Cabrera en Guatemala y afirma: “pensar que bajo ese régimen sombrío con oscuridades de mazmorra y negruras de inquisición, se verifique el milagro de la transformación con que sueño, parece absurdo a primera vista”.¹²⁶ Muchos críticos han visto en este “plan político” la evidente tendencia conservadora de Silva, sin embargo, desde nuestro punto de vista es una crítica mordaz a los poetas que se apropian del destino de sus países, cuando en “realidad” es algo que, debido a su oficio, no les corresponde.

Después de un hecho “premonitorio” relacionado con la muerte de su abuela en Sudamérica, empieza a insinuarse misteriosamente un camino de salvación que se cristalizará en el fragmento escrito en Ginebra el 11 de agosto en el que se describe su encuentro con Helena de Scilly Dancourt prototipo de la *mujer frágil*, el cual, según el estudio de Hans Hinterhäuser corresponde, al lado de la *mujer fatal*, al tipo femenino proveniente del “prerrafaelismo en el que los decadentistas depositaron sus ideas y deseos secretos dotándola de gran fuerza de irradiación y de una fisonomía en parte nueva”.¹²⁷ Decidido a hacerse digno de este amor ideal (comparado con el de Dante por Beatrice, entre otros) decide negarse al contacto sexual con otras mujeres razón por la cual adquiere una enfermedad nerviosa que lo lleva, inútilmente, a buscar la solución en la medicina con los doctores Rivington y Charvet. Estos dos personajes son representaciones altamente irónicas del discurso médico positivista que, además de deudoras de Nordau, eran comunes en el siglo XIX.

¹²⁶ Silva, José Asunción. “De sobremesa”. En *Obra completa. De sobremesa*. Santa Fe de Bogotá: Norma-Casa de Poesía Silva. 1997. p. 353.

¹²⁷ Todas estas observaciones se hacen a propósito del libro de A. Thomalla en el que se estudia la literatura alemana y francesa del fin del siglo XIX titulado “Die femme fragile”. En *Ein literarischer frauentypus der Jahrhundertwende*. Dusseldorf. 1972. Cf. Hinterhäuser, Hans. “Mujeres prerrafaelistas”. En *Leyendo a Silva*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1994, p. 251. Ver además el estudio de Evelyn Picón Gargiold en su artículo “De sobremesa: José Asunción Silva. El diario íntimo la mujer prerrafaelista”. En www.colombianistas.org/estudios .Febrero de 2004.

En una especie de autoanálisis, le sigue el juego a la tendencia naturalista al intentar explicar sus inclinaciones construyendo una “anatomía moral” en la que se hace acopio de la descripción de los rasgos psicológicos y vitales heredados de sus antepasados. Lo irónico de este pasaje se evidencia en el hecho de que unas páginas después de relatar con lujos de detalles su consulta con el doctor Rivingnton, todo parece continuar tal como había empezado. Fernández se debate entre un “plan político” y un ideal, “Helena”. No obstante, al final, los dos planes se convierten en espejismos de la atormentada sensibilidad de quien dice complicarlo todo, porque todo en él se convierte en literatura, “[...] me entretengo en describir, poseído de mi eterna manía de convertir mis impresiones en obra literaria, los síntomas de la extraña dolencia”.¹²⁸

El narrador explica, irónicamente, la confusión entre lo que siente Fernández y lo que le recomienda el médico con la acotación: “una sonrisa de vanidad iluminó la fisonomía fatigada del poeta[...].” que tiene como finalidad resaltar la imposibilidad de conciliar el arte con el positivismo representado en el discurso de la medicina.¹²⁹ Es así como Helena en cuanto representación de lo oculto, lo no susceptible de racionalizar, se convierte en objeto de sacerdocio al punto de construirle un rincón sagrado en el que se encuentra un altar, irónicamente, tutelado por la “copia” de un cuadro (prerrafaelista) en la que aparece la madre de Helena. Es decir, la imagen de Helena no es la de ella sino la de su madre que, a su vez, es la copia. Es está, seguramente, una metáfora del arte y su referente. José Fernández resuelto a dedicarle de ahora en adelante su tiempo a Helena y en un estado de profunda excitación, promete consagrarse a su culto dejando a un lado las aspiraciones de trascendencia política: “Por ti abandonaré los planes [plan político] destinados a hacer pasar mi nombre a los tiempos venideros”.¹³⁰

¹²⁸ Silva. Op. Cit. p. 421. Ver además, la poesía “Psicopatía” en la que se presenta el diagnóstico de un médico a un joven poeta: “Ese señor padece un mal muy raro/ Que ataca rara vez a las mujeres/ Y pocas a los hombres [...], hija mía!/Sufre este mal:...pensar..., ésa es la causa/ De su grave y sutil melancolía [.. .]”. Cf. Silva. *Ibid.* p. 109.

¹²⁹ Silva. *Ibid.* p. 400.

¹³⁰ Silva. Op. cit. p. 450.

Sin embargo, como todo en Fernández, esto no pasa de ser una buena intención y posteriormente lo olvida.

2.2.1 Entre la ubicuidad social y la objetivación del ser

En *De sobremesa*, Silva parece reafirmar su toma de posición como cultivador del “arte puro” o autónomo en contraposición al arte heterónimo. Así pues, desde nuestro punto de vista, mediante el autoanálisis se estaría distanciando del “estatismo” del poeta hispanoamericano y adoptando la escritura como una empresa de *objetivación del propio ser*.¹³¹ Esta objetivación podría consistir en negar la identificación con una figura similar “incapaz de escribir”, escribiendo. Con todo, la tendencia a ver en la obra referencias autobiográficas de Silva no ha permitido a los críticos advertir que, en realidad, hay un distanciamiento satírico con la incapacidad de escribir de José Fernández.

Silva, al rechazar la “pose” contemplativa y panteísta del poeta José Fernández, presenta a un personaje diletante que, sin ninguna obligación social (laboral, familiar), con una actitud “inmadura”, navega en una especie *ubicuidad social* como parte del obstáculo que impide la adopción plena del oficio de escritor.¹³² José Fernández además de ser comerciante, poeta, sociólogo, politólogo, aspira a ser golpista, dictador, antropólogo, floricultor, filósofo, políglota, esteta, sátiro, morfinómano, eremita y rastacuero entre otros. Todos estos intentos de ubicarse socialmente parecen estar motivados por el deseo de encontrar un “plan” que justifique su existencia. Después de haberse entregado inútilmente al “plan político” encuentra lo que estaba buscando, el ideal que representa Helena, la belleza incontaminada, el “arte puro” que no tiene mayores nexos con “la realidad”, una forma de distanciamiento del poeta del mundo social en el cual se mueve y del que hace un retrato lo más fiel posible. El gran error de José Fernández podría ser el haber ido tras la trascendencia ocupándose de otras

¹³¹ Cf. Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama. 1997. p. 52

¹³² Todos estos términos en itálica son aplicados por Bourdieu a su análisis de *La educación sentimental* de Flaubert. Op. Cit. p. 56.

labores pues, en cuanto poeta, es consciente que la inmortalidad le está negada y que es vano todo el esfuerzo dirigido al logro de la perfección.

José Fernández transita por todos los papeles que se le ofrecían a los intelectuales latinoamericanos en el fin de siglo. De acuerdo con esto, en el poema “Filosofías” de Silva aparecen, de una manera sintética, todas las alternativas que se le presentaban al sujeto finisecular con sensibilidad artística. Este poema, al igual que la novela, se presenta como una toma de posición de Silva-poeta-intelectual al hacerle frente a la tarea de expresar, con versos que han salido del “taller”, la inutilidad del esfuerzo creativo y la fugacidad del arte:

Al Arte sacrificate: ¡combina,
Pule, esculpe, extrema!
¡Lucha, y en la labor que te asesina,
-lienzo, bronce o poema-
Pon tu esencia, tus nervios, tu alma toda!
¡Terrible empresa vana!
Pues que tu obra no estará a la moda
de pasado mañana.¹³³

De igual manera, tal como lo hace José Fernández, Silva en “Un poema” describe la sensación de vértigo que siente el poeta al no ser comprendido por el crítico. Es decir, la belleza en cuanto “rara” y “extraña” trae consigo la naturaleza de lo transitorio, lo particular: la muerte. Según Baudelaire lo moderno era el corte, la búsqueda del elemento particular de la belleza que, en realidad, no podía definir sino como todo aquello que fuera extraño.

Ahora bien, ante la complejidad del tema y la necesidad de difundir lo que él consideraba como una tara de la literatura hispanoamericana, la falta de autonomía, no es de extrañarse que Silva optara por el género novelístico como medio para declarar su toma de posición que, por demás había ocupado, gran parte de su tiempo. Recientemente, se ha demostrado que Silva además de escribir versos se había ocupado en la redacción de cuentos y novelas de orientación psicológica inspirados por Bourguet, Flaubert, Huysmans. Con respecto a este último autor, es importante resaltar el hallazgo en 1983 de Alfredo

¹³³ En “Un poema” del *El libro de versos* (1891-1896) describe la sensación de vértigo que siente el poeta al no ser comprendido por el crítico: “[...] Complacido en mis versos, con orgullo de artista/ Les di color de heliotropos y color de amatista/ Le mostré mi poema a un crítico estupendo.../ Y lo leyó seis veces y me dijo...No entiendo!”. Silva, José Asunción. Cf. *Poesía completa. De sobremesa*. Santa Fe de Bogotá: Norma-Casa de Poesía Silva. 1997. pp. 96-97. “Filosofías”, en *Gotas Amargas*. Pp. 141-142.

Villanueva Collado de una edición de *Á Rebours* de Huysmans (1884) en la que Silva señala, al margen, aspectos formales que le permiten afirmar al crítico:

En suma, después de haber analizado el desarrollo de ciertos postulados críticos sobre la obra, postulados que enfatizan su inexperiencia como novelista y su dependencia de la literatura decadente francesa, no nos es posible estar de acuerdo con aquellos que a través de los años han devaluado los méritos de Silva aún cuando hayan alabado su erudición y se refieran a *De sobremesa* como novela representativa del *zeitgeist* finisecular en Hispanoamérica.¹³⁴

Uno de los grandes inconvenientes que tuvo *De sobremesa* en la tradición literaria colombiana e hispanoamericana es el no haber sido publicada sino hasta 1925.¹³⁵ No obstante, se conocieron algunos fragmentos publicados como composiciones independientes, es muy factible que los manuscritos (que estuvieron desaparecidos por algún tiempo) hubieran circulado en un pequeño grupo. De ahí que el poeta, romántico colombiano, Julio Flórez (1867-1923) haya afirmado que - desde su punto de vista- la prosa de Silva era más interesante que la poesía.

Por último, el carácter de nomoteta o “héroe fundador” de la autonomía de la producción artísticoliteraria colombiana se manifiesta en el profundo conocimiento de las posibilidades de innovación de la literatura nacional e hispanoamericana, así como el conocimiento de la literatura de *fin du siècle* europeo y sobre todo en su calidad de descendiente de un patriciado decadente a quien los cambios socioeconómicos le afectaron. A lo anterior habría que sumarle el conjunto de disposiciones necesarias para asumir una posición arriesgada en el incipiente campo literario colombiano, tales como una formación intelectual

¹³⁴ Cf. Villanueva Collado, Alfredo. “José Asunción Silva y Karl-Jory Huysmans: estudio de una lectura”. En *Revista Iberoamericana*. Núms. 146-147. Enero-junio 1989. p. 286.

¹³⁵ La edición príncipe, según Héctor H. Orjuela se hizo a través de la Editorial Cromos 1925 y una segunda el mismo año. El tomo de *Prosas* que fue publicado en 1926 contiene extractos de la novela. Esta edición fue dirigida por Daniel Árias Argáez a través de Ediciones Colombia. Según el crítico los manuscritos de la novela habían desaparecido. Cf. Silva, José Asunción. *Obras completas*. Edición crítica Héctor H. Orjuela, coordinador. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA. 1996. Colección Archivos. p. LIII Existen referencias de una edición de 1920 citada por Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica. 1989. p. 139.

superior a la de sus congéneres, cierto reconocimiento de sus facultades superiores, junto con un aire y un estilo aristocráticos. De ahí que su mayor rebeldía se haya centrado en la oposición al mundo “burgués” caracterizado por la vulgaridad, la indolencia y sobre todo por la exigencia a la literatura de un “facilismo” que, en el caso de Colombia, se expresó en las novelas costumbristas y de tema histórico, además de una poesía de corte romántico y sensiblera que “conmovía” a una sociedad que decía defender los valores que ella misma pisoteaba. El desprecio y la sublevación son los efectos inmediatos de la posición política y socioeconómica de Silva.

No obstante, esta actitud herética, producto de la revolución simbólica que llevó a cabo, lo hizo objeto de múltiples tensiones que lo desanimaron y llegaron a hacerle creer que todo había sido en vano. Sus pocos seguidores, inferiores en calidad intelectual, lo admiraban pero no poseían el capital simbólico suficiente para unirse a la hazaña. Si existían algunas personas que pudieran entender la angustia de Silva eran los otros modernistas, pero la distancia y los intereses personales no permitían una aproximación salvadora.

El hecho de que la última preocupación de Silva haya sido terminar su novela, le agrega cierto rasgo heroico para la posteridad pues, se haya suicidado o no, el tiempo no le alcanzó para disfrutar del reconocimiento unánime de la revolución efectuada. Sólo los que vinieron después, en especial Guillermo Valencia (1873-1943), se beneficiaron de este capital acumulado al punto de ser adoptados como poetas oficiales de Colombia.

2.3 La crisis de la palabra y la artificiosidad de la expresión

Las primeras aproximaciones de la crítica alrededor de *De sobremesa* eran deudoras de la perspectiva romántica para la cual la obra, en general, aparecía como la manifestación de la interioridad del poeta y en ello estaba su originalidad. Incluso, la crítica de la escuela de Taine que, aparentemente, se alejaba de esta concepción terminó por confundirse con ella debido a que veía en

la literatura una copia de las costumbres de la época y el indicio de un determinado estado de ánimo. El valor de la obra se centró en los supuestos rasgos “autobiográficos” y lo que, para la gran mayoría de los críticos, se denominó falta de estructuración fue explicada por la premura con que la obra fue reconstruida.¹³⁶

A la tendencia subjetivista de estas dos corrientes habría que agregarle la “desorientación crítica”, en el sentido en que se inició una búsqueda incesante de las llamadas “influencias” como núcleo central de toda la crítica que, en algunos casos, parecía tener como único objetivo demostrar las lecturas del crítico disfrazadas en el esfuerzo por desentrañar la poética en la obra. En general, el sabor que dejan todos y cada uno de estos escritos es que Silva carecía de originalidad y sobre todo de capacidad de asimilación. Por muchos años, de 1925 a 1976, los críticos se vieron en la obligación de retomar la novela como parte de una visión integral de la obra del poeta, pero no porque ésta poseyera gran calidad.

Con el paso del tiempo, se fue constituyendo una perspectiva teórica que resaltaba el hecho de que la novela, lejos de ser una copia de la obra de Huysmans (*À Rebours*), poseía todos los elementos exigidos para ser considerada una muestra al mismo nivel de ella y con rasgos muy particulares. Según Bernardo Gicovate, la poca importancia que fue adquiriendo el seguimiento de las influencias, en el ámbito de la crítica, hizo evidente la necesidad de inscribir a la novela de Silva en el contexto de la decadencia europea y reconocer su pertenencia al género de la novela de artista. Sólo en esa medida *De sobremesa* se reveló como una manifestación de la “confluencia de problemas” propios de fin de siglo XIX.¹³⁷

¹³⁶ Según algunos amigos de Silva, la novela se empezó a escribir en 1887 pero su versión definitiva se perdió en el naufragio de L’Amerique en 1895. De acuerdo con Sanín Cano y Hernando Villa, Silva rescribió la novela los últimos meses antes de morir.

¹³⁷ Cf. Gicovate, Bernardo. *Conceptos fundamentales de literatura comparada*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Asomante. 1972 y Lisa E. Davis. “Modernismo y decadentismo en la novela *De sobremesa* de José Asunción Silva”. En *Leyendo a Silva*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1994. p. 211.

En el contexto de este proceso de reinterpretación, surgen estudios como el de Rafael Gutiérrez Girardot en 1987, en el que se inscribe al modernismo dentro del proceso de secularización de la sociedad y sacralización de la literatura como producto de la “presión de acomodamiento” que padecieron los intelectuales, ante la expansión del capitalismo y la forma burguesa de vida desde el romanticismo.¹³⁸ Esta crisis se manifestó en el arte en términos de “problematización” al adentrarse el poeta en el reino del “pensamiento y la reflexión” con respecto a su legitimidad y fines expresados en preguntas tales como “¿para qué?”, ¿por qué? y ¿cómo?”. En este mismo ensayo, el crítico colombiano remite a la denominada “novela de artista” inaugurada por Schlegel con *Luscinde* de principios del siglo XIX.

Sentado este precedente, los críticos empezaron a descubrir que, en lugar de las tan socorridas, por la crítica, “influencias” de la novela de Silva, aparecía el subgénero diario como una forma compositiva que en la época gozaba de gran prestigio y, sobre todo, la obra respondía a las exigencias propias del género de la “novela de artista” y las temáticas propias de él. A pesar de que muchos estudiosos atendieron a esta nueva perspectiva, encontraban totalmente inadecuado el manejo que Silva hacía del género. Algunos críticos, como Allen W. Phillips en su artículo de 1974 “Dos protagonistas: un poeta y un escultor”, insistieron en la imposibilidad de separar al protagonista de la novela, José Fernández, con el autor.¹³⁹ Como una manera de hacer ciertas concesiones a una obra a la que no se le encontraba mayor valor literario, se propuso enumerar detalladamente las coincidencias entre la novela de Huysmans y la del colombiano.

Críticos de vanguardia, con respecto a este tema como Gutiérrez Girardot y Ángel Rama, retoman *De sobremesa* para ejemplificar los problemas que tuvieron que enfrentar los modernistas, tales como la vulgarización de la sociedad, el concepto

¹³⁸ Cf. Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica-Universidad Externado de Colombia. 1987.

¹³⁹ En *Leyendo a Silva*. Tomo II. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1994. pp. 177-184.

que tenían de su medio social e incluso de la literatura, pero manifiestan la falta de estructuración de la novela.

Por esos mismo años, el venezolano Aníbal González emprende el estudio de la crónica hispanoamericana de fin de siglo en el que, por primera vez, se habla de un *canon* modernista que incluye las crónicas, la poesía, el ensayo, el cuento y la novela. En su libro, González explicita los efectos en la concepción y la organización de la creación literaria de los avances “de las ciencias físicas” al igual que el de “las transformaciones políticos-sociales y económicas” de este período y concluye que, contrario a lo que se creía, los escritores de fin siglo no se planteaban la necesidad de ser modernos sino que partían del supuesto de serlo.¹⁴⁰

Después de una breve exposición sobre los posibles “mediadores” que permitieron la aparición del modernismo, tales como el punto de vista de Octavio Paz para quien este movimiento retoma de la modernidad la “crítica” lo que significa encubar en su interior lo que posteriormente se pondrá en su contra, o el de Noé Jitrik, según el cual tenían como modelo los mecanismos de la manufactura industrial, convirtiéndose en “una burguesía literaria”; Aníbal González manifiesta que el único “mediador” posible entre los modernistas y su objetivo (en la medida que se interpone entre el artista y la literatura) es la filología pues ésta, debido a su prestigio y a la proximidad de su trabajo con el realizado por ellos, se convirtió en la institución en torno de la cual el modernismo había construido su literatura.¹⁴¹

Como es sabido, ésta fue una de las disciplinas que gozó de más prestigio desde mediados del siglo XIX, de hecho muchos latinoamericanos se dedicaron por completo a ella, entre algunos, podemos mencionar en Colombia (por estar en contacto directo con Silva) a Rufino José Cuervo y Miguel Antonio Caro. Además de conocerse la correspondencia regular de Silva con Cuervo, se sabe que el poeta se hospedó en la casa del filólogo durante su estadía en París. Asimismo, se debe

¹⁴⁰ González, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas. S.f. p.2.

¹⁴¹ Cf. *Ibid.* p. 12.

resaltar la constante referencia tanto de Silva como de sus contemporáneos a Hyppolite Taine y Renan. En este contexto, la desacralización del lenguaje efectuado por la filología, al declararlo su objeto de estudio, y la perspectiva histórica con el que lo estudió, junto con la aspiración de convertirse en árbitro y mediadora entre el hombre y las cosas, hace que ocupe un lugar central dentro de las disciplinas científicas del siglo XIX.

Tal como lo ha explicado Michel Foucault, la transformación del paradigma (episteme) clásico implicó que en el lenguaje la “representación”, en cuanto poder de limitación y constitución de otras representaciones, haya sido reemplazada por la palabra desecada que en la escritura, además de transformarse en un estallido poético (sonoridad), se enraizó no por el lado de las cosas percibidas, sino por el lado del sujeto en su actividad dando origen a la filología.¹⁴² Debido a esta crisis propia de la modernidad, la filología, en cuanto disciplina inconfundiblemente burguesa, aparece como la máxima expresión del cosmopolitismo en la medida en que incorpora épocas pasadas recreándolas, englobando y trascendiendo los demás discursos del área de las ciencias humanas, incluyendo a la literatura.¹⁴³

No obstante, la literatura al proponerse impugnar a la filología comparte con ésta –además del lenguaje como materia e instrumento de trabajo– la inevitable remisión al “yo” como instancia última. Tanto en el discurso filológico, que aspira a la verdad, como en el literario que es consciente de la imposibilidad de la *imitación*, otros textos son tomados como fuentes. Esto aparece como un elemento fundamental en la definición no sólo de la estética modernista sino de la concepción de la escritura compartida por todos. En especial en *De sobremesa* cuya acción principal es la lectura que hace José Fernández, el protagonista, a sus amigos de algunas páginas de su diario que tratan de sus experiencias en Europa en orden cronológico.

¹⁴² Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México D. F.: Siglo XXI. 1984.

¹⁴³ Con respecto a la economía política, el valor de uso es reemplazado por el valor de cambio y el trabajo se convierte en la medida del valor de las cosas. En las ciencias naturales, surge el concepto de organización que determina el “carácter” y organiza a los individuos y las especies en unidades más generales. Cf. Foucault, Op. cit. pp. 279-283.

El diario, desde el punto de vista de Bajtín, en cuanto subgénero en el que se yuxtaponen el punto de vista del personaje y del autor, se constituye en una forma de transmisión dialogística de la palabra ajena, mediante la representación y la reproducción artística de su “retórica”. En este punto se debe hacer mayor énfasis, pues el hablante de la novela no sólo representa sino que se representa a sí mismo introduciendo, además, estilizaciones paródicas de géneros intercalados.¹⁴⁴ Esto explica que José Fernández dedique gran parte de su diario a exponer las ideas extravagantes del médico austriaco Max Nordau de su libro *Degeneración* y el *Diario de mi vida* de María Bashkirtseff, lo que a la postre le permite a Silva realizar la *objetivación del ser*, sirviéndose de la escritura, en una infinidad de “yoes” que, como es natural, debido a la distancia temporal, se confrontan irónicamente.

Esto confirma que el hablante de la novela no sólo representa sino que se representa a sí mismo. De ahí la caracterización paródica del discurso médico positivista, a través del cual se exhibe al protagonista, en cuanto poeta, como portador de una “patología”. Lo anterior confirma uno de los efectos de la narración desubjetivizada: la inevitable distancia irónica de la voz del relato que enmarca la novela con respecto al discurso de José Fernández, y que se concretiza en los ideogramas del “rastacuero” y el “flaneur” entre otros.¹⁴⁵

Contrario a la autobiografía o a las memorias, no se pretende mostrar la totalidad de la vida de un individuo desde un punto de vista retrospectivo, al menos explícitamente, ni es interrumpido por preocupaciones presentes en el momento de la escritura o por obsesiones personales, tampoco se presenta la vida como un camino inevitable hacia un fin específico que, en el momento de los hechos narrados, era desconocido y que a la postre adquiere el sentido del destino. Por el contrario, la novela se centra en la momentaneidad y la minuciosidad, entiéndase

¹⁴⁴ Cf. Bajtín, Mijail M. “La palabra en la novela”. En *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus. 1989. pp. 171-175.

¹⁴⁵ A partir del estudio de González se puede ir más lejos y afirmar que esto corrobora la distancia irónica del narrador con respecto al discurso de José Fernández. El hablante no sólo es representado como hablante sino que actúa lo que, en últimas, significa una toma de posición ideológica. De ahí que en la novela la palabra, en su calidad de representación de un lenguaje social, sea ideograma. En el caso de la novela de Silva, aparecen: el rastacuero y el flaneur sólo para resaltar algunos. Cf. González. *Ibíd.* p. 183.

por esto como empirismo, que parece acercarlos a la verdad. Sin embargo, no por ello se deja de “novelizar” la vida adoptando una estructura narrativa que es una forma de argumentación.

2.3.1 La escritura en *De sobremesa*

Si bien la escritura establece un espacio a través del cual el escritor, de finales del siglo XIX y principios del XX, centra su papel modernizador de la literatura hispanoamericana, dicha función no deja de ser un efecto de la expansión del capitalismo y el vertiginoso proceso de aburguesamiento propio del nuevo orden “neocolonial” o “proceso de internacionalización”. Según Ángel Rama, se pueden identificar tres momentos: el primero está relacionado directamente con el romanticismo que va desde la independencia hasta la década del 70 y se refiere, básicamente, a la introducción de Comte y la filosofía inglesa y alemana, así como de los iluministas del siglo XVIII, llamada “Cultura ilustrada”.¹⁴⁶ El segundo momento, “Cultura democratizada”, se inicia en 1870 con la caída de la Comuna en París hasta 1914 cuyos límites son la Guerra Francoprusiana y la Revolución Rusa. Compuesta de varios momentos, se caracteriza por la adopción acelerada de los valores del liberalismo, en especial, el individualismo y por cuyos efectos se produce la especialización y autonomía de los diferentes campos profesionales. De ahí que la calidad de literato se sobreponga al del intelectual quien, hasta el momento, había ocupado un lugar central. Esta es la mayor época de crisis en el sentido en que se acelera el crecimiento de las ciudades y, con él, la desacralización de la vida y la sacralización del arte. El tercer momento, es el denominado “Cultura pre-nacionalista” en el que se recogen los logros de la generación anterior y surge una producción literaria regional.

Sin entrar de nuevo en los contextos sociopolíticos, es importante resaltar que el vertiginoso proceso de masificación de la sociedad hispanoamericana y su consecuente división del trabajo, genera en los artistas la necesidad de definir su

¹⁴⁶ Rama, Ángel. *Las máscaras democráticas*. Montevideo: Fundación Ángel Rama-Arca editorial. 1985. p. 36.

oficio tal como lo habían hechos los demás campos del conocimiento y, ante la imposibilidad de compararse con otras disciplinas que estaban adquiriendo la configuración de ciencias positivistas, la literatura opta por la forma de conocimiento abandonada por el omnipresente empirismo: lo irracional, la pasión y la belleza.

Lo anterior no es más que la manifestación de la creciente desacralización o “desmiraculización del mundo” el cual, según Max Weber, consiste en el proceso mediante el cual la sociedad y trozos de la cultura se liberan del dominio de las instituciones y símbolos religiosos”.¹⁴⁷ Ante la pregunta por la utilidad, que la nueva sociedad burguesa dirigía a todas las disciplinas, cierto sector de la literatura fue consciente que su “hacer” no podía continuar siendo un medio de socialización de las teorías deterministas, tal como lo estaba haciendo el naturalismo o el realismo, en aras de una verdad cada vez más dudosa y cuyos paradigmas eran los recientes desarrollos de la sociología, la medicina y la filología que se constituyeron en verdaderos instrumentos políticos de la burguesía. En consecuencia, se produjo un aislamiento voluntario del artista quien, al sentirse rechazado por el nuevo orden, se organizó en grupos de “resistencia” o cofradías que extendían su metáfora a la consideración de su oficio como el del artesano, como el del obrero de un taller en el que el valor de uso de la escritura fue sustituido por el valor trabajo. Según Barthes “se salvará a la escritura, no en función de su finalidad, sino por el trabajo que cuesta”: se trabajará mucho y mucho tiempo la forma.¹⁴⁸

Este proceso que ha sido estudiado con respecto a las Letras francesas, se manifiesta en la literatura hispanoamericana como efecto directo del proceso de “acomodación” de los artistas y sobre todo por la actitud cosmopolita de los modernistas quienes escribían desde el supuesto de que “*ya eran modernos*” y no, como se ha dicho en repetidas ocasiones, simulando la modernidad en contextos

¹⁴⁷ Citado por Gutiérrez Girardot. R. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo Cultura Económica-Universidad Externado de Colombia. 1987. p. 21-22.

¹⁴⁸ Cf. Barthes. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI, 1972, p. 66. Según Roland Barthes, “[...] la escuela naturalista produjo paradójicamente un arte mecánico que significó la convención literaria con una ostentación hasta entonces desconocida”. p. 70.

precarios.¹⁴⁹ Por otro lado, la *imitación* indiscriminada en términos de afrancesamiento de una primera etapa del modernismo, presentada por la crítica durante muchos años, ha sido reemplazada por estudios que han superado tanto el concepto de “influencia” como el de “dependencia cultural” que funcionaron como argumentos incontestables de estas críticas. En parte, dicha transformación se debe a trabajos realizados por los mismos modernistas como Gómez Carrillo y Pedro Emilio Coll. Según Coll, Silva además de ser un ejemplo de la estética moderna, está muy lejos de ser el dandi o “degenerado” como los que Max Nordau había mandado a desterrar de la sociedad e interpreta al modernismo como “innovador y no decadente”, además de ser “la manifestación de un americanismo que intentaba un compromiso *sui generis* con la patria”.¹⁵⁰

La escritura en cuanto realidad formal que se produce entre la lengua y el estilo (la primera como negatividad, límite e historia y el segundo en cuanto mitología personal y secreta del autor) aparece como una función, un acto de solidaridad histórica, un modo de pensar la literatura y no de extenderla. La escritura no es un arsenal intemporal de formas literarias pues la historia y la tradición establecen las posibles escrituras de un escritor dado, no obstante en su elección haber un acto de libertad, una vez adoptada debe hacerse responsable de remanentes provenientes de usos anteriores.¹⁵¹ Contrario a lo que sucedía en el romanticismo, la escritura no está al servicio del contenido, no es el empaque de las ideas, el ornamento, sino que en sí misma se convierte en el objeto de reflexión y su mayor objetivo es la conciencia de la problemática del escritor sin literatura. La influencia de Flaubert, en los escritores modernistas, tiene como consecuencia directa la adopción de la imagen del escritor artesano que se aleja en su taller para pulir, esculpir y tallar la palabra.¹⁵² En consecuencia se concibe

¹⁴⁹ Gutiérrez Girardot. Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: FCE-Universidad Externado de Colombia. 1987. p. 15-17.

¹⁵⁰ En carta de Silva escrita a Pedro Emilio Coll en 1895, le aconseja: “escriba estudie mucho, viva con todo su espíritu la más amplia y profunda vida intelectual que pueda vivir” Cf. “Modernismo y decadentismo en la novela *De sobremesa* de José Asunción Silva”. En *Leyendo a Silva*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1994. *Ibid.* p. 213-214.

¹⁵¹ Cf. Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI. 1972. p. 21-24

¹⁵² Tal como lo describe Silva en “Un poema”.

la escritura como un conjunto de reglas técnicas de un arte convencional, artificioso, un arte declarado y “visible en todas sus normas”.

Desde esta perspectiva y de acuerdo con Graciela Montaldo, los modernistas se sentían amenazados por los vertiginosos procesos de democratización que tendían a igualar a todos los hombres por lo bajo (y en el cual el periodismo parecía ser su más efectivo instrumento), haciendo más difusos los límites entre el arte “verdadero” y su imitación. Esta pérdida de las certezas los impulsó al cultivo de una nueva estética que tendía a marcar la diferencia y que exigía un lector tan especializado como su arte.¹⁵³ De ahí que en *De sobremesa*, José Fernández se haya relegado al silencio ya que “[...] yo no quiero *decir* sino sugerir y para que la sugestión se produzca es preciso que el lector sea un artista”.¹⁵⁴

En definitiva, esto se puede entender como una exigencia de autonomía en un oficio que apenas estaba alcanzando cierto grado de especialización y que, en un primer momento, adquiere la forma de encastillamiento o torremarfilismo, como una forma de diferenciación de los artistas con el vulgo. El rechazo a este reconocimiento de las mayorías se tradujo en un repudio a todo lo asociado con lo “burgués”, aunque dicho enfrentamiento haya sido posible por participar de los logros económicos de éste. De lo anterior se infiere la condición de “anfibia” del modernista que se manifiesta en la dualidad flaubertiana de: “vivir como un burgués y pensar como un semidios”.¹⁵⁵

Las múltiples tomas de posición de los artistas hispanoamericanos, de finales del siglo XIX y principios del XX, son comparables en el sentido en que todos y cada uno de ellos luchan por la conquista de una “forma” de expresión, cuyas únicas exigencias eran la “novedad y la originalidad”. Estos surgen como imperativos correlativos del individualismo impuesto por los valores del liberalismo democrático. El primero en ser consciente de tal condición es José Martí, quien ante tamaña situación reitera lo impostergable de la conquista de sí mismo. El

¹⁵³ Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada*. Fin de siglo y modernismo. Rosario: Beatriz Viterbo Editores. 1994. p. 112.

¹⁵⁴ Silva, *De sobremesa*. *Ibíd.* p. 307.

¹⁵⁵ Citado por Gutiérrez Girardot. *Ibíd.* p. 41.

poeta cubano se refiere a la crisis del mundo finisecular en términos de una “vasta morada de enmascarados”, donde las convenciones deforman la existencia y la vida verdadera se desliza invisible bajo la vida aparente. Sólo le resta al hombre reconstruir la vida, es decir, la libertad espiritual como condición indispensable para la libertad política y la originalidad literaria. En esta medida, el papel del poeta, una vez que se ha recuperado, debe ser devolver a los hombres a sí mismos lejos de la adopción de filosofías, religiones o sistemas políticos establecidos.¹⁵⁶

Los modernistas sintieron la necesidad de crear una lengua literaria que fuera capaz de diferenciarlos de los románticos y que, además de lograr una segunda independencia de España, permitiera la conquista de la autonomía literaria.¹⁵⁷ De ahí que se adoptaran otras escrituras y otras tradiciones, a partir de las cuales la lengua se convertía en una realidad estética y no en un instrumento de representación. Esto, que era una intención continental, debido a la internacionalización, hizo que se unieran esfuerzos entre los distintos países y se produjera una reacción en bloque, lo que a la postre generó una conciencia de unidad como tal vez nunca se había visto.

La adopción de la tradición literaria francesa posibilitó ocuparse de una serie de problemas que habría sido imposible pensar desde la tradición hispánica y que expresaba la realidad del intelectual hispanoamericano. En el caso de Silva, la preocupación política de Fernández, la desorientación profesional, la *ubicuidad social*, el rastacuerismo y el silencio a los que estaban sometidos los artistas del “arte por el arte” habían sido problemáticas planteadas por los franceses, en especial Flaubert, a mediados del siglo XIX y de las cuales los españoles no parecían tener mayores rasgos. Por el contrario, en Hispanoamérica la situación era cada vez más caótica. El escritor colombiano, en *De sobremesa*, no se limita a hacer una presentación de dichas problemáticas únicamente en el contenido, sino que uno de sus mayores logros se encuentra en la elección del diario y su

¹⁵⁶ Martí, José. *Obra completa*. Caracas: Ayacucho. 1989. p. 211.

¹⁵⁷ Cf. Montaldo. *Ibíd.* p. 42.

retórica en la elaboración formal, extremadamente compleja, de la obra que tal como lo dice su protagonista requiere de la participación activa de su lector:

En imaginaciones desprovistas de facultades de ese orden [artísticas] ¿qué efecto producirá la obra de arte? Ninguno. La mitad de ella está en el verso, en la estatua, en el cuadro, la otra en el cerebro que oye, ve o sueña.¹⁵⁸

Antes se han hecho referencias a varios aspectos que caracterizan la escritura de Silva en *De sobremesa*, tales como la composición en forma de “diario íntimo” de la novela y “la puesta en abismo”, a través de la cual el lector es testigo del acto creativo pero a su vez es invitado a adoptar una posición crítica ante el resultado de la escritura que es enmarcada en otra escritura. De esto se desprende que lo importante a lo largo de la narración no son los hechos narrados, que en verdad son muy pocos, sino la “distancia” que se debe adoptar ante las emociones generadoras de lo escrito. Esta distancia, necesariamente “irónica”, constituye a la narración como un juego de representaciones y enmascaramientos que “apuntan a una *realidad* que revela definitivamente la apariencia, aunque sin afectar la plausibilidad o la verosimilitud de ésta”. Toda ironía, al ser descubierta, revela una estructura dramática que contrasta la apariencia y la realidad, lo que a la postre implica una peripecia y un reconocimiento.¹⁵⁹

De acuerdo con esto, la ironía surge como uno de los rasgos fundamentales de *De sobremesa* y, diferenciándola incluso de *Á Rebours* de Huysmans, la vincula con una concepción de la modernidad literaria para la cual se ha requerido poner en crisis la *mimesis* clásica (la falacia de la representación directa), cuyo efecto inmediato es erigir al arte como producción artificial ubicando, en un lugar central de la obra, la conciencia estética, la arbitrariedad artística y la naturalidad como una señal del dinamismo recreativo, aspectos del proceso estético que, en definitiva, redundan en la autoconciencia autoparódica.¹⁶⁰

¹⁵⁸ *De sobremesa*. *Ibíd.* p. 307.

¹⁵⁹ Cf. Muecke, D.C. *A Ironia e o irônico*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1982. pp. 66 y 89.

¹⁶⁰ Muecke, D.C. *A Ironia e o irônico*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1982.

Particularmente en *De sobremesa*, la tendencia del protagonista, José Fernández, a describirse como algo diferente de lo que es y compararse con personajes como María Bashkirtseff, muestra una especie de bovarismo que propicia el estar siempre traicionándose a sí mismo. En el contraste implícito con la pintora rusa Fernández hace énfasis, al lado de la descripción de la actitud vital propia del que está condenado a muerte, en la presentación detallada del trabajo de ésta en su taller de pintura y su lucha por conseguir la forma adecuada que exprese su sensibilidad. Sin embargo, Fernández en una actitud poco sincera se presenta a sí mismo como un poeta frustrado que no ha hecho más que imitar a los maestros pero cuyos resultados fueron, inexplicablemente, incomprendidos por la crítica. Ante el falso deseo de no querer ser reconocido como poeta, por considerar que es un “rótulo” que no encaja con “ensayos de aficionado”, paradójicamente hace acopio de una hipersensibilidad propia del poeta consumado. En este momento, somos espectadores de una *ironía observable*, no sólo por las constantes contradicciones de lo dicho y lo hecho por el personaje sino por la “distancia” que adopta el narrador. Con la misma intención, está la reflexión sobre el concepto de *realidad* que parecen manejar sus amigos y que para él no es más que “todo lo mediocre, todo lo trivial, todo lo insignificante, todo lo despreciable”¹⁶¹ y de la cual se ocupan los hombres prácticos, es decir, los que se aplican a empresas mezquinas y ridículas como él, quien después de inventarse un “plan” al cual dedicar todas sus fuerzas, se encuentra con Helena, el ideal más cercano a la poesía pero que finalmente abandona para ocuparse en una infinidad de oficios que testimonian una vitalidad que carece de objetivo.

Junto a este tipo de ironía, encontramos la *ironía instrumental* entendida como el efecto que busca producir el ironista al decir alguna cosa que debe ser rechazada como falsa.¹⁶² El protagonista, un burgués consumado, oscila entre el aislamiento extremo y la sociabilidad exacerbada, de la misma forma como se traslada de Londres a París. Se cree poseedor de una verdad que le es totalmente desconocida y para la cual no tiene la disposición psicológica que le permitiría

¹⁶¹ Silva. *De sobremesa*. Op, cit. p. 410.

¹⁶² *Ibíd.* p. 77.

elaborarla y aceptarla; de ahí que equipare la bomba de un anarquista con los efectos de la obra de Ibsen en el orden tradicional:

Ayer saltó otro edificio destrozado por una bomba explosiva, y la concurrencia mundana aplaudió en un teatro del boulevard hasta lastimarse las manos, *La Casa de Muñecas*, de Ibsen. [...] Así a estallidos de melinita en las bases de los palacios y a golpes de zapa en lo más profundo de sus cimientos morales, que eran las antiguas creencias, marcha la humanidad hacia el reino ideal de la justicia [...] Ibsen y Ravachol le ayudan, cada cual a su modo; cae el primer magistrado de Francia herido por el puñal de Cesáreo Santo [...].¹⁶³

Todos los aspectos mencionados arriba, apuntan a lo que Bourdieu, con respecto a Flaubert en *Educación sentimental*, denominó la *objetivación del propio ser* y que, en el caso de Silva al escribir la novela, constituye una toma de posición que lo distancia y diferencia del protagonista quien, ante la indecisión generada por la posibilidad de destacarse en cualquier actividad, ha dejado de lado el arte como oficio –abandona la escritura- para el cual tiene todas las capacidades. Todo esto, sin embargo, se produce mediante una compleja construcción formal y una escritura en la que, como ya se ha mencionado, el hablante de la novela no sólo representa sino que se representa y pone a prueba su concepción estética. Al hablar y al actuar, haciendo uso de diversas máscaras, no hace más que demostrar su carácter eminentemente moderno.

Para terminar, es importante resaltar que la concepción de historia en Silva, coincide con la de todos los modernistas. Estos, preocupados por el presente de “transición”, asumen la historia como un texto que es leído desde las circunstancias del presente y cuyas épocas conviven para justificarlo. En términos estéticos, no marcan sus límites históricos y participan tanto del pasado como del futuro.¹⁶⁴ De hecho, los aportes de los desarrollos científicos y, en especial, los de la filología plantean la responsabilidad que tiene el hombre contemporáneo de organizar los hechos del pasado y ponerlos en su justo lugar con respecto a su significado. De ahí que la estética modernista adopte formas

¹⁶³ *Ibíd.* p. 452.

¹⁶⁴ Montaldo. *Op. cit.* p. 112.

métricas y tópicos del pasado en contextos que les da una nueva función, es decir, los poetas adoptan el papel de reorganizadores.

No existe un hecho o un acontecimiento que haya marcado al presente, simplemente se sigue un proceso de degradación del mundo imposible de detener y que comparte con cualquier tipo de materia organizada. Este principio fue expresado por la segunda ley de la termodinámica, según la cual toda materia organizada tiende a desorganizarse. De acuerdo con esta ley, la tierra que se inició como una bola de fuego tenderá a enfriarse cada vez más hasta el punto de provocar la desaparición del género humano. Por tanto, el papel de la historia en el modernismo y en Silva debe entenderse en términos de las relecturas que, en relación con el pasado y lo diferente, favorece la “actualidad” como discurso totalizador. Es decir, predomina una postura cosmopolita cuyo rasgo sobresaliente es medir con el mismo patrón diferentes realidades.

La idea de que se ha llegado a un grado de civilización después del cual sólo puede esperarse la degradación se evidencia en muchos de los poemas de Silva. Desde esta perspectiva, en su poema “La ventana” (1883), afirma:

El pasado perfuma los ensueños
Con esencias fantásticas y añejas
Y nos lleva a lugares halagüeños
En épocas distantes mejores [...].¹⁶⁵

Si bien, existe una tendencia a valorar la época de Independencia como una etapa “heroica” que nunca más ha de volver, ésta no fue tema de reflexión de Silva. Por lo demás, en la confrontación entre una sociedad del siglo XVIII y una de finales del siglo XIX, mostrada en el escrito “El paraguas del padre León”, el presente es visto como un momento de transición que ejemplifica este proceso de degradación común en todas las culturas.

Por tanto, en la medida en que la literatura aspira a su autonomía, no le corresponde develar lo “real-histórico” pues su discurso no tiene una función

¹⁶⁵ Ver además el poema “Vejece”. Cf. Silva, José Asunción. *Poesía completa. De sobremesa*. Santafé de Bogotá: Norma-Casa de Poesía Silva. 1997. p. 88.

pública.¹⁶⁶ Según, Aníbal González, con respecto a Flaubert, y “el ‘nihilismo epistemológico’ que propone que la literatura no es nada en sí misma”, Silva fue el modernista más fiel a la radicalidad de aquel.¹⁶⁷ Si atendemos algunos de los elementos presentes en el relato liminar, sobre todo a los primeros párrafos, el desarrollo del “interior” y la alusión al relato costumbrista de José María Vergara y Vergara, “Las tres tazas”, lo fundamental se centra no tanto en la degradación de valores o costumbres autóctonas, sino más bien en la adecuación de éstos en la vida cotidiana del ciudadano hispanoamericano quien se encuentra viviendo un momento de transición que necesariamente desembocará en la decadencia. Por ejemplo, en “Al pie de la estatua” (1895) en donde la voz de las cosas se dirige al poeta:

¡Oh! Di cuando clarea
El misterioso panorama oscuro
Que ofrece a sus miradas el futuro,
Y con sus ojos de águila sondea
Hasta el fin de los tiempos, y adivina
El porvenir de luchas y horrores
Que le aguarda a América Latina.

En el contexto de la literatura colombiana, la importancia de la prosa y la poesía de Silva reside en la actitud moderna frente al hecho poético, así como en la presencia totalizadora del escritor que vive el cuadro magnífico y sombrío de la realidad colombiana.¹⁶⁸ En Silva, la noción de la modernidad en la práctica artística se exteriorizó a través de la exigencia de la novedad y la originalidad en cualquier obra de arte que, en esencia, significaba la ruptura con la incipiente tradición literaria colombiana y el distanciamiento de la literatura española. De forma simultánea, a medida que se llevaba a cabo el distanciamiento con la tradición hispánica, Silva iba asimilando las tradiciones francesa e inglesa que, en últimas, le permitieron recuperar la métrica acentual como una prueba de la vuelta a lo más auténtico de la poesía en castellano y que sería inocultable en un segundo momento del modernismo. A este respecto, el *Nocturno III* fue el gran modelo a seguir tanto en Hispanoamérica como en España. Se debe resaltar que

¹⁶⁶ Cf. Montaldo. Op. Cit. p. 113.

¹⁶⁷ Cf. González, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*. Op. cit. p. 171.

¹⁶⁸ Cf. Charry Lara, Fernando. “Diviación sobre Silva”. En *Lector de Poesías*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1975. p. 17-31.

Silva, al igual que casi todos los modernistas, sin ninguna clase de eufemismos revela al escritor de su tiempo que la profesionalización y la autonomía del arte literario serían posibles únicamente a partir del trabajo arduo con la palabra, la búsqueda de la expresión y la conciencia del carácter efímero del trabajo en el poema.

3. La novela social de Gabriel García Márquez: de lo íntimo a lo universal

3.1 Los movimientos sociales y los procesos de modernización

El sorprendente proceso de modernización de la sociedad colombiana, a partir del segundo decenio del siglo XX, fue el resultado de un considerable incremento del flujo de divisas. En este sentido, lo que los historiadores denominaron “danza de los millones” era la consecuencia de diversos factores entre los que se deben resaltar la indemnización del gobierno de Estados Unidos por la pérdida de Panamá, la creciente exportación del café, la inversión del capital norteamericano (banano y petróleo), el embrionario proceso de industrialización, cierta cobertura y poder del transporte ferroviario, además de un mercado interno sostenido. Como era de esperarse, todas estas actividades desmontaron las viejas relaciones coloniales y propiciaron una incipiente proletarización de sectores aislados de trabajadores cuyas luchas por sus derechos laborales ante las multinacionales, verdaderos estados dentro del Estado colombiano, ponían en crisis el caduco y persistente orden semifeudal predominante en la economía. Como efecto de este nuevo orden surge el partido socialista en 1919 que, aunque pudo haberse inspirado en la revolución rusa de 1917, lo cierto era que dicho estímulo provenía más de una influencia emocional que de un proceso de maduración crítica. La verdad es que, curiosamente, las primeras organizaciones más parecidas a los sindicatos surgen por la iniciativa de los párrocos católicos y el influjo del “catolicismo social”.¹⁶⁹

A pesar de la inmadurez de las ideas de izquierda en Colombia, en parte explicada por un sistema educativo escolástico que impedía entender la filosofía dialéctica, el materialismo histórico y la economía marxista, las organizaciones

¹⁶⁹ Cf. García, Antonio. *Gaitán y el camino de la revolución colombiana*, citado por Rubén Jaramillo Vélez. “Recepción e incidencias del marxismo en Colombia”. En *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá. Argumentos. 1998. pp. 138 .

gremiales van adquiriendo con el paso del tiempo mayor solidez y sólo después de varias huelgas organizadas por los trabajadores de las multinacionales y del sistema ferroviario se funda el Partido Comunista en 1930. Cumplidos cincuenta años de hegemonía conservadora, se hizo evidente la imposibilidad del gobierno conservador de contener los movimientos populares cada vez más frecuentes y beligerantes que, además de reunir a los sectores más representativos de la clase trabajadora y campesina, contaron con el apoyo de la elite de la pequeña burguesía.

La precaria situación de los trabajadores, acompañada de cierto grado de conciencia social y antiimperialista, había alentado las huelgas como única alternativa de reconocimiento de los derechos laborales contemplados en la Constitución de 1886. Estos derechos constitucionales habían sido flagrantemente ignorados por los gobiernos conservadores al punto de aprobar la “ley heroica” mediante la cual se castigaba la realización de huelgas, se limitaba la propaganda de la oposición, se cohibía la agitación política en las fuerzas armadas y se establecían, además de la censura de prensa, mecanismos para condenar rápidamente a los implicados en los delitos contemplados por la ley. Como era de esperarse esta situación insostenible colapsó con la masacre de las bananeras en diciembre de 1928. A partir de este hecho, el partido conservador en cuya cabeza estaba el presidente Miguel Abadía Méndez pierde el favoritismo y es reemplazado en las siguientes elecciones por el candidato del partido liberal, Enrique Olaya Herrera (1930-1934), con quien se iniciaría el fin de la hegemonía conservadora completamente derrotada con la elección de Alfonso López Pumarejo en 1934.¹⁷⁰

Este político e intelectual, proveniente del sistema bancario, se empeñará en el cumplimiento de su programa de gobierno con el sugestivo nombre de “Revolución en Marcha” y al término del cual Colombia iniciaría definitivamente la cada vez más urgente modernización que exigía el progresivo crecimiento del

¹⁷⁰ Los socialistas veían en el liberalismo la fuerza política capaz de generar una profunda transformación de la sociedad colombiana. De ahí que el líder liberal, Jorge Eliécer Gaitán, inicialmente dirigente del socialismo, se hiciera vocero de la indignación popular ante el magnicidio de las bananeras de 1928. Cf. Jaramillo Vélez. *Ibíd.* pp. 140-149.

país.¹⁷¹ En consecuencia, el reformismo del primer gobierno de López Pumarejo tenía como objetivo primordial, además de la modernización del Estado, el fortalecimiento del mercado interno mediante el aumento de los ingresos de los trabajadores. En realidad, el programa de gobierno de este presidente liberal no hacía más que atender la nueva situación de la nación colombiana que desde 1919 había denunciado en actos fallidos la necesidad del cambio.

Por otro lado, la agitada situación política del continente, azotado por las dictaduras de Rafael Leonidas Trujillo en la República Dominicana, Maximiliano Martínez en El Salvador, Fulgencio Batista en Cuba, el golpe de estado del teniente general Uriburu en contra del presidente radical Hipólito Irigoyen en Argentina, Juan Vicente Gómez en Venezuela y Getulio Vargas en Brasil, entre otros, originaría posiciones polémicas entre los escritores latinoamericanos. Dentro de una lista bastante extensa, vale recordar la semblanza pagada por el propio Trujillo al escritor colombiano José Antonio Osorio Lizarazo titulada *La isla iluminada* (1946) o el libro de Fernando González sobre Juan Vicente Gómez titulado *Mi compadre* (1934), paralelas al ciclo literario del guatemalteco Miguel Ángel Asturias iniciado en 1930 con *Las leyendas de Guatemala* y terminado con *El señor presidente* en 1946.

Si bien en Colombia no hubo dictaduras en el período comprendido entre 1930 y 1946, debe resaltarse que tanto escritores como intelectuales compartían con sus pares latinoamericanos la preocupación no sólo por la situación de los grupos raciales marginados, compuestos por los indios y los negros, sino que comenzaron a prestarle mayor atención a los habitantes de las ciudades y, en especial en Colombia, a la precaria situación del rudimentario proletariado. Junto a esto, deben resaltarse los estudios de Ezequiel Martínez Estrada en Argentina, Gilberto Freire en Brasil, Fernando Ortiz en Cuba y, en el caso de Colombia, Luis López de Mesa con su obra *De cómo se ha formado la nación colombiana* (1934)¹⁷²

¹⁷¹ El triunfo de López Pumarejo fue identificado como ejemplo de la lucha antifeudal y “revolución democrático-burguesa”. Cf. Jaramillo Vélez, Rubén. *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá: Argumentos. 1998. p. 157

¹⁷² Al respecto de este autor, Rafael Gutiérrez Girardot afirma que, aunque no poseía mayores dotes sociológicos, combatió el anacrónico tomismo impuesto por la república conservadora en Colombia, valiéndose de un “rudimentario científicismo”. Cf. “La literatura colombiana en el siglo XX”. En *Manual de Historia de Colombia*. T.III. Bogotá: Circulo de Lectores. 1982. pp. 478-479.

y Jorge Zalamea (secretario general del Ministerio de Educación y de la Presidencia de Alfonso López Pumarejo) quien con sus ensayos *De Jorge Zalamea a la juventud colombiana* (1933) y *La industria nacional* (1938) lanza verdadera diatribas en defensa de la independencia del hombre de letras ante la política, así como la libertad de participar, conforme a su conciencia, en tareas colectivas. Según Zalamea, “Un pueblo económicamente enfermo no puede producir cultura; si ya le tenía la pierde; si carecía de ella jamás estuvo tan lejos de alcanzarla”.¹⁷³

Es en este contexto en el que surgen las primeras manifestaciones de la novela social desprendidas del naturalismo pero con clara tendencia a la experimentación vanguardista. Esta combinación dio origen a un realismo denominado “crítico” por Ángel Rama que en Colombia, al igual que en el continente, se declaraba incondicionalmente comprometido con el mejoramiento de la vida de los colombianos y denunciaba las diversas situaciones de explotación de los obreros y campesinos a lo largo y ancho del país.

No es casualidad que en 1924, José Eustasio Rivera publique *La vorágine* y en ella revele la esclavitud a la que están sometidos los indígenas del Amazonas en la explotación del caucho. De acuerdo con Françoise Perus, en *La vorágine* se elaboran poéticamente los efectos de las transformaciones económicas y sociales que han ido socavando, además de los cimientos de una sociedad señorial, la fe de ésta en sus propios valores.¹⁷⁴ La importancia de la obra de Rivera, en la tradición literaria colombiana, radica en que logra recuperar y conciliar dos tomas de posición hasta el momento consideradas opuestas. Por un lado la producción artística volcada a los contenidos de interés social y por otro, la exacerbación en la experimentación poética centrada en el lirismo. Cada una de estas posturas, que se autodenominarían herederas de los proyectos estéticos de

¹⁷³ Cf. Cobo Borda, Juan Gustavo. “Literatura colombiana. 1930-1946”. En *Nueva Historia de Colombia NHC*. T. VI. Bogotá: Editorial Planeta. 1989. pp. 54-55. Debe resaltarse la importancia de la obra de Jorge Zalamea quien siempre se caracterizó por su postura crítica y de avanzada con respecto a la intelectualidad colombiana. Cf. Cobo Borda, Juan Gustavo. “Literatura colombiana. 1930-1946”. En *Nueva Historia de Colombia NHC*. T. VI. Bogotá: Editorial Planeta. 1989. pp. 54-55.

¹⁷⁴ Cf. Perus, Françoise. *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional-Universidad de los Andes-Plaza y Janés. 1998.p. 223.

Jorge Isaacs y José Asunción Silva respectivamente,¹⁷⁵ habían sufrido con el paso del tiempo tal desgaste que terminarían por convertirse en fórmulas portadoras de valores católico-conservadores en los que ocupaba un lugar central la defensa de la familia, la Iglesia y el semifeudalismo patriarcal, acorde con un estado confesional que estaba de espaldas a la situación real del país. A pesar de todo, si nos ubicamos en el contexto de la creación de un mercado editorial, las obras surgidas bajo estos parámetros propiciaron la conformación de un público lector que posibilitó cierto grado de especialización del oficio de escritor. Por ejemplo, a pesar de que la novela *Rosalba* de Arturo Suárez, publicada en 1924, retoma a pie juntillas el modelo de Jorge Isaacs, alcanzó un éxito sólo comparable al de la novela de José Eustasio Rivera. Aunque la obra de Suárez carecía de actualidad con respecto al momento en el que surgía, pues reproducía la fórmula del romanticismo sentimental decimonónico, lo cierto es que le permitió a su autor encontrar un lugar como escritor dentro de la sociedad.¹⁷⁶

3.1.1 El papel de la violencia en el surgimiento de otra novela social

La novela social fue durante los años treinta y cuarenta el mejor medio para la denuncia de la explotación, la injusticia social y la lucha ideológica; sin embargo, lo que fue paulatinamente superado por el mundo, permaneció en Colombia debido a la violencia. Se entiende por violencia, el periodo comprendido desde 1946 hasta 1968. Durante dos décadas, el enfrentamiento entre los partidos liberales y conservadores provocó una de las guerras civiles, no declarada, más cruentas de América Latina.

En principio, los escritores colombianos de las décadas de 1920 y de 1930, profundamente marcados por la Internacional Socialista, ven en la novela el espacio propicio no sólo para la denuncia, sino para la creación de una conciencia y la preparación para la revolución. En este sentido, debe resaltarse como paradigma de lo dicho a Cesar Uribe Piedrahita quien con su novela *Toá*

¹⁷⁵ A este respecto, deben resaltarse los estudios interesados en establecer continuidades estilísticas y temáticas entre *María* y *La vorágine*. Por ejemplo, está la poetización del paisaje y la recurrencia al viaje hacia el interior de la Colombia más profunda en donde la naturaleza parece oponerse al espíritu civilizador de los personajes que la transitan. Por ejemplo: el paso de Efraín por la selva del Dagua y el tránsito de Arturo Cova por el corazón de la selva amazónica. Cf. Françoise Perus, Op. Cit.

¹⁷⁶ Otras obras suyas son: *Así somos las mujeres* (1928), *El divino pecado* (1934) y el otro gran éxito editorial *Adorada enemiga* (1943). Cf. Armando Romero. “De los mil días a la violencia: la novela entreguerras”. En *Manual de Literatura*. Bogotá: Procultura. 1982. p. 414.

(1933) denunciaba la explotación de los caucheros colombianos del Putumayo por parte de la familia Arana,¹⁷⁷ y con *Mancha de aceite* (1935) se ponía a tono con Hispanoamérica en la denuncia antiimperialista. Según Rafael Gutiérrez Girardot, esta última novela:

[...] sobresale no solamente por su lenguaje sobrio y el carácter experimental de su construcción (la disposición tipográfica, la inclusión de cartas y documentos, las ilustraciones), sino precisamente por haber variado y desarrollado motivos de Rivera, es decir, por su intento de fundar una tradición literaria *nacional*, en cuanto recoge, varía y amplía de modo experimental lo que había creado Rivera; el cual a su vez, había recogido y remodelado no solamente corrientes *nacionales* sino también latinoamericanas (desde el paisajismo de *María*, pasando por el costumbrismo, hasta las descripciones de viajes del *modernismo*), sin perder por eso la referencia tácita o expresa, a la literatura europea.¹⁷⁸

Podría afirmarse que la producción de Uribe Piedrahita antecede a la novela de la violencia; así como José Antonio Osorio Lizarazo inicia su carrera de escritor con la novela *La cosecha* de 1935 y llega a expresar la violencia en su punto más alto con *El día del odio* publicada en 1952. Este escritor, al ocuparse del ambiente urbano de Bogotá se aproxima por primera vez a los acontecimientos ocurridos el 9 de abril de 1948, conocidos como el “Bogotazo”, con cierta fortuna; no obstante, la proximidad temporal de los hechos.¹⁷⁹ Por último, cabe destacar la obra de Eduardo Caballero Calderón quien con sus ensayos y novelas, aunque pareciera haber sucumbido, según Rafael Gutiérrez Girardot, al modelo español del 98 y de Ortega y Gasset comparando el Viejo Mundo con el Nuevo Mundo,¹⁸⁰ presenta una radiografía de la verdadera situación del campo colombiano sin detenerse en descripciones escatológicas que posteriormente se convertirían en la única materia de la novela de la violencia.¹⁸¹

¹⁷⁷ Evidentemente continuando con la línea marcada por José Eustasio Rivera en *La vorágine*.

¹⁷⁸ “La literatura colombiana en el siglo XX2. En *Manual de Historia de Colombia*. T.III. Bogotá: Círculo de Lectores. 1982. p. 515.

¹⁷⁹ El 9 de abril de 1948 fue asesinado el candidato liberal Jorge Eliécer Gaitán. La identificación de las de las masas con sus ideas, un tanto demagógicas, provocó un levantamiento de los liberales en todo el país. Este levantamiento, cuyos efectos fueron más fuertes en el centro del país, en especial Bogotá, es conocido como el “Bogotazo”.

¹⁸⁰ Cf. Gutiérrez Girardot. Rafael. “La literatura colombiana en el siglo XX”. En *Manual de historia de Colombia*. T.III. Bogotá: Círculo de Lectores. 1982. p. 526.

¹⁸¹ Como un dato de interés se debe resaltar que su novela *El cristo de espaldas* (1954) desplazó a *La hojarasca* en la editorial Losada.

Muchos de los defectos de la novela social o comprometida parecen acentuarse en la novela de la violencia, la cual ha sido definida como una literatura de urgencia. Desde 1934, cuando se efectuó el Primer Congreso de Escritores de la Unión Soviética, la promulgación de la fórmula del realismo socialista se centraba en la necesidad de la auténtica representación de la realidad en su desarrollo revolucionario con el objetivo de impulsar al espíritu del socialismo. Por tanto, se exigió la transformación del “realismo burgués” por considerarlo viciado para la causa revolucionaria y, en su lugar, se situaron los valores sociales sobre los valores literarios. De ahí que para los militantes del partido comunista toda preocupación por el arte y los valores estéticos se hayan considerado reaccionarios y antisociales. En efecto, parecía predominar la mala escritura como condición de cualquier tema importante. Así las cosas, para los críticos los defectos de la novela de la violencia se centran en la filiación institucional y el compromiso político como atenuantes que imposibilitaron la abstracción. Según Helga Krüger, “sin reflejo, sin abstracción objetivadora, la obra quedaría en el plano de la crónica o de la denuncia”.¹⁸² De igual manera, Ángel Rama se refiere a la fuerte tendencia al documentalismo que caracterizó a la novela de la violencia al utilizar las formas del reportaje directo, en carne viva. Rama afirma que por efecto de “la incorporación de formas rítmicas veloces, modos de referencia casi elíptica, [y] un lenguaje de sobreentendidos, que subrayan cierta complicidad estrecha con el lector”, este tipo de novela es absorbida por la sociología y la historia.¹⁸³

La mejor explicación para la aparición de la novela de la violencia se encuentra en la polarización política de la población colombiana, que tuvo como efecto inmediato y sostenido la confrontación armada entre liberales y conservadores. Enfrentamiento que llegaría a su máxima expresión, a partir de la segunda mitad del siglo XX, debido al fracaso de los movimientos sociales y sindicales que fueron

¹⁸² Cf. Krüger, Helga. “El autor y la novela de la violencia”. En *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Vol. VII. Núm.3. p. 390. Bogotá: Banco de la República. 1964.

¹⁸³ Cf. Rama, Ángel. “La novela, género burgués”. *La novela latinoamericana. Panoramas. 1920-1980*. Bogotá: Procultura. 1982. pp. 92-93. Esta opinión es compartida por Lucila Inés Mena: “La literatura para estos escritores no representa un medio para comunicar la realidad social, sino que se constituye en parte integrante de esta realidad”. “Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana”. En *Latin American Research, Review*. Vol. XIII. Núm. 3. 1978. p. 96.

calificados de subversivos durante la Guerra Fría. Estos fenómenos internos y externos propiciaron el enclaustramiento del país con respecto al resto del mundo. Si en los años veinte los gobiernos conservadores, el estado confesional y la educación en manos de los jesuitas provocaron un retroceso en la literatura colombiana, en la segunda mitad del siglo XX, la aparición de ideas protofascistas durante el gobierno de Laureano Gómez (1949-1953) y su política de exterminación de liberales y comunistas, encapsularon a los colombianos en una guerra civil no declarada llamada por los historiadores como la “Violencia”. La guerra interna que, según algunos cálculos llegó a cobrar 300.000 víctimas, demostraría la incapacidad de los partidos políticos de poner un límite a las aspiraciones totalitarias de Laureano Gómez en 1953, razón por la cual se nombró un gobierno militar provisional encabezado por el General Gustavo Rojas Pinilla quien detentaría el poder hasta el 10 de mayo de 1957.

En un intento de explicar la violencia, el poeta y ensayista Jorge Gaitán Durán (1925-1962) en su obra *La revolución invisible* (1958) señaló las causas políticas, económicas, sociológicas y psicológicas de este fenómeno. Las causas políticas indicaban que los partidos políticos tradicionales, incapaces de crear medios técnicos modernos para operar en el país, habían tenido que recurrir a la violencia con el objetivo de mantener su influencia y vigor; las causas económicas, se centraban en el atraso del concepto de propiedad, la frustración de la producción y la productividad y, en consecuencia, el obstinado feudalismo de las sociedades rurales; y, por último, las sociológicas y psicológicas que evidenciaban el fracaso de los métodos culturales e ideológicos, encuadrados en planes educativos, tanto religiosos como laicos, que no habían podido crear verdaderos comportamientos humanos.¹⁸⁴

Si bien es cierto, esta situación puede ser común a muchos países latinoamericanos, en Colombia el atenuante que recrudeció la violencia surge del papel de la Iglesia en el adoctrinamiento de los campesinos en un país eminentemente rural. Esto explica que para la temprana fecha de 1927, el sociólogo Alejandro López afirmara que Colombia padecía la carencia de un *ethos*

¹⁸⁴ Cf. Gaitán Durán, Jorge. *La revolución invisible. Apuntes sobre la crisis y el desarrollo en Colombia*. Santafé de Bogotá: Editorial Ariel. 1999. pp. 44-45.

secular, de una ética ciudadana. Esta posición tiene eco en los últimos años del siglo XX en el jesuita Francisco de Roux quien sostiene, siguiendo al sociólogo mencionado, que la única manera de explicar el que la sociedad colombiana salte del institucionalismo católico a la anomia social:

[...] es que la iglesia católica, tan asidua en una predicación ordenadora del comportamiento social desde los templos, y encargada, no sin disputas ni forcejeos de la tutela de la educación nacional hasta hace dos décadas, no se preocupó o no encontró una metodología para contribuir a desarrollar una civilización estatal o una comunidad civil.¹⁸⁵

Así las cosas, el carácter programático, tanto de la novela social como de la novela de la violencia en Colombia, se vio a tal punto enfatizado que se convirtió en objeto de innumerables ataques tanto de la generación de jóvenes escritores como de la crítica literaria surgidos en la década del cincuenta. En 1964, el crítico colombiano Uriel Ospina al defender la novela social como inherente a América Latina afirma que por el hecho de surgir de sociedades en plena efervescencia, no tiene que ser necesariamente socialista, bolchevique o antiimperialista. Según el crítico, la novela social no es forzosamente política, sino que la política es una expresión de ella. Posteriormente afirma:

La novela política con nombre propio de la que tanto ha abusado la América carece de profundo valor literario [...] Nadie en el mismo continente va a interesarse dentro de veinte años por las ambicioncillas del cacique Fulano cuyo nombre empieza a olvidarse una vez muerto. Esta novela acusadora, agresiva, violenta, ha nacido prematuramente. Su excesivo valor local, parroquial se podría decir mejor, es su mejor certificado de defunción.¹⁸⁶

En el contexto de la literatura inglesa, el crítico Frank Kermode en su ensayo “El valor literario considerado a cierta distancia” explica que el valor de la obra de George Orwell, en el contexto de la novela obrera, se centra en la presencia de la lejanía y la otredad y afirma que “[...] la otredad es más importante que la verosimilitud”.¹⁸⁷ En el ámbito latinoamericano, este aspecto es el que Ángel Rama denominará “perspectivismo” entendido como “el ajuste germinal que se produce entre la vivencia personal obsesiva y una estructura que puede

¹⁸⁵ Jaramillo Vélez. *Ibid.* p. 55.

¹⁸⁶ Ospina, Uriel. *Problemas y perspectivas de la novela Americana*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo. 1964. pp. 205-206.

¹⁸⁷ Kermode, Frank. *Historia y valor. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Ediciones Península. 1990. p. 125.

compartir con otros hombres”.¹⁸⁸ En gran parte de las novelas sociales este “perspectivismo”, en cuanto procedimiento de elaboración estética, era sacrificado en aras de la verdad pues estaba en contravía del imperativo del realismo crítico. De este modo, los novelistas insistían en que su deber era presentar experiencias “vivas y no imaginadas” y que la verdadera aventura estaba en la anécdota y no en la palabra. En consecuencia, se creía que la experimentación formal y lingüística en la novela se contraponía a su función social.¹⁸⁹ Según explica Helda Krüger, en su ensayo “El autor y la novela de violencia”:

Atrapado en el medio mismo, la urgencia del problema limita su libertad. El problema mata a la forma, el compromiso político al aliento vital. La segunda etapa del desarrollo se posibilita por la abstracción. Es necesario que el autor delibere sobre el problema para que éste pueda constituir una forma convincente y emocionante, con una estética cultivada.¹⁹⁰

No muy distantes de esta situación, el grueso de los escritores hispanoamericanos ven con asombro que, junto con el desarrollo de la técnica narrativa tanto en Europa como en Estados Unidos, la novela había logrado trascender su carácter testimonial y exploraba la realidad de una manera más sofisticada. En el caso de Colombia, serían los jóvenes escritores de ciudades diferentes a Bogotá quienes se empeñarían por romper con la recurrente dicotomía entre regionalistas y cosmopolitas, e iniciarían su proceso de aprendizaje a partir de la literatura norteamericana e inglesa. Con todo, no era posible adoptar una posición de rechazo en relación con la literatura existente sin inscribirse dentro de una tradición literaria. A este respecto, se debe resaltar el reconocimiento de los jóvenes escritores a los colombianos José Félix Fuenmayor (1895-1965) y Eduardo Zalamea Borda (1907-1963) como precursores de su postura. Sin embargo, el grupo de jóvenes escritores se opuso a la temática telúrica que caracterizaba a las obras de los autores mencionados y, en su defecto, proponía un viraje hacia lo urbano como el camino más seguro para

¹⁸⁸ Cf. Rama, Ángel. “La novela, género burgués”. *La novela latinoamericana. Panoramas. 1920-1980*. Bogotá: Procultura. 1982. p. 77.

¹⁸⁹ Arias, Arturo. “La novela social: entre la autenticidad del subdesarrollo y la falacia de la racionalidad conceptual”. En *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*. Vol. 2. Sao Paulo: Prolam. XXXX p. 759.

¹⁹⁰ Krüger, Helga. “El autor y la novela de la violencia”. En *Boletín cultural y bibliográfico*. Bogotá: Banco de la República. Vol. VII. Núm. 3. p. 390.

alcanzar lo universal. No obstante, es importante resaltar que las obras de los jóvenes escritores retomarían dicha tendencia que, contrario a lo que pensaban, estaba muy lejos de ser agotada.¹⁹¹

En un artículo de *El Herald*, “La Jirafa” de mayo de 1950, el joven García Márquez se referiría al proceso de deconstrucción adelantado por Fuenmayor en el estudio de las técnicas de los norteamericanos (Faulkner, Steinbeck, Saroyan, Hemingway) que, paradójicamente, le darán la posibilidad de saber decir las cosas relacionadas con la realidad latinoamericana:

Nadie es tan menos foráneo que él. Vuelvo a decirlo: escribe como los norteamericanos, porque se coloca en el mismo ángulo humano y sabe decir las cosas de aquí, con tan buenos recursos, con tanta precisión, con tanto dramatismo, como los norteamericanos dicen las de su Norteamérica.¹⁹²

Es así como los jóvenes escritores de la década de 1950, cansados de la “mediocridad” de la novela colombiana, adoptaron una posición radical frente al grueso de la producción literaria nacional y midieron con una misma tabla tanto a escritores de novela social como Gregorio Sánchez Gómez, Jaime Buitrago, Manuel Zapata Olivella, José A. Osorio Lizarazo, César Uribe Piedrahita y Eduardo Caballero Calderón con autores tan dispares como Augusto Ramírez Moreno, Silvio Villegas, Bernardo Arias Trujillo, y Daniel Caicedo. Los dos primeros conocidos oradores y lectores asiduos de Daudet, Maurat y Barrés, así como acérrimos defensores de las ideas propias del conservadurismo profascistas y el último, Caicedo, autor de una de las novelas de la violencia más editadas titulada *Viento seco* y publicada en 1953.¹⁹³ Con todo, podríamos afirmar que la novela de la violencia así haya surgido como manifestación legítima de la formación social colombiana, al “tallar a golpes bruscos un

¹⁹¹ Cf. Gilard, Jacques. “El grupo de Barranquilla”. En *Revista Iberoamericana*. Núms. 128-129. Julio-diciembre de 1984. Vol. L. p. 934

¹⁹² Cf. García Márquez, Gabriel. “José Félix Fuenmayor cuentistas”. En *Gabriel García Márquez. Obra periodística Vol. 1 Textos costeños*. Recopilación y prólogo de Jacques Gilard. Barcelona: Bruguera. 1981. p. 325.

¹⁹³ Para algunos críticos como Manuel Antonio Arango es la obra que inicia el género de la novela de la violencia. Según Arango, esta novela se estructura a partir de una “serie de fotografías instantáneas, recuerdos gráficos imprevistos informales, de un grupo de campesinos y pueblerinos que son víctimas de la violencia oficial”. Cf. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica. 1985. p. 128

universo violento, una palpitación de mundo exterior”, no hizo más que expresar el “realismo espantoso” que, irónicamente, propiciaría la aparición de una novelística simplista, una especie de literatura *pop*, por no decir mediática y sensacionalista, que alimentaba las páginas rojas de los periódicos nacionales.¹⁹⁴ En relación con esto, Hebert Braun, refiriéndose al ámbito latinoamericano, afirma:

Durante os anos 50 a população camponesa foi humilhada e caluniada como responsável por todas as mortes que ocorriam. Periódicos urbanos eram inflacionados com fotos sensacionalistas de corpos ensangüentados, mutilados, queimados. Descrições dos ritos mortais tomavam vários parágrafos. Livros, tratados e artigos periódicos alegavam que os camponeses não faziam uso da razão e não tinham a mesma habilidade de compromisso que as pessoas da cidade. Não sabiam como conversar sobre suas diferenças. Entediase que eram primitivos, passionais e supersticiosos.¹⁹⁵

3.2 “La novela que aún no se ha escrito”

Cuando se inicia el denominado período de la violencia en Colombia, a mediados de la década del cuarenta, la literatura se debatía entre múltiples corrientes que se repelían unas a otras; aunque la que gozaba de mayor reconocimiento era la literatura comprometida y, en especial, eran objeto de una lectura fervorosa novelas como *Minas, mulas y mujeres* (1943) de Bernardo Toro y *Una mujer de cuatro en conducta* (1948) de Jaime Sanín Echeverri.¹⁹⁶ Estas obras, bajo el rótulo de novelas sociales, fueron vistas por el ensayista y escritor Jorge Zalamea como parte de “los planteamientos socialistas entre las décadas de 1920 y 1940, con el reconocimiento del populismo como factor importante de la escena política latinoamericana”.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Rama. Op. cit. p. 182. Rosalba Campra se refiere al “realismo espantoso”, término de Jorge Enrique Adoum, como una de las caras de América Latina. En *América Latina: la identidad y la máscara*. México: Siglo XXI Editores. 1982. p. 82 .

¹⁹⁵ Alberto Aggio e Milton Lahuerta (Compil.) *Pensar o século XX. Problemas e historia nacional na América Latina*. São Paulo: UNESP. 2003.p. 264.

¹⁹⁶ Esta novela es mencionada por García Márquez como un olvido imperdonable de Manuel Mejía Vallejo al hacer un inventario de la novela colombiana en su artículo “¿Problemas de la novela?”, publicado en *El Heraldo* el 24 de abril de 1950. Citado por Gilard, Jacques. “El grupo de Barranquilla”. En *Revista Iberoamericana*. Núms. 128-129. Julio- diciembre 1984. Vol. L. p. 926.

¹⁹⁷ J.G. Cobo Borda. Op. cit. p. 55.

En franca oposición con esta tendencia se encuentra la denominada “literatura” de Silvio Villegas y Augusto Ramírez Moreno, integrantes del grupo Los Leopardos, propagandistas de las ideas fascistas del entonces influyente político Laureano Gómez, “quienes reinaban sobre la odiada retórica, sobre la cuentística, sobre los suplementos literarios y las páginas editoriales de *El Tiempo*, colándose además en los semanarios y cuantas revistas podían”. Según Germán Vargas (miembro del legendario grupo de Barranquilla al que pertenecían Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio) el mayor defecto de estos escritores era “el exceso verbalista, el uso y el abuso de una vana y exuberante palabrería”. En términos generales, la nueva generación de escritores combatía no solamente a Los Leopardos, sino al denominado “nacionalismo literario” que para colmo, llegó a enfrentar al intelectual de izquierda Jorge Zalamea Borda (1905-1969) con Eduardo Caballero Calderón en un memorable concurso de cuento en 1941.¹⁹⁸

Es así como para 1955, año de publicación de *La hojarasca*, la gran cantidad de novelas sobre la violencia generaba malestar, no tanto por su temática como por su mediocridad pues predominaba el testimonio y la “urgencia” sobre el valor estético.¹⁹⁹ A este respecto, García Márquez afirma en su artículo “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia” (1959) que la presión de la izquierda había exigido una toma de posición de la literatura en la contienda política y que debido a la inexperiencia e incluso a la inexistencia de una tradición literaria, así como a la falta de distanciamiento con los hechos, todavía no había aparecido la gran novela de la violencia.²⁰⁰ Por consiguiente, el malestar generacional manifestado por los nuevos escritores con respecto a este tipo de novelas, se centraba en el escaso valor literario y en el deficiente tratamiento del tema por parte de escritores amateurs. A este respecto, muchos años después García Márquez hace el siguiente balance:

¹⁹⁸ Cf. Gilard, Jacques. “El grupo de Barraquilla”. *Ibid.* pp. 923-925.

¹⁹⁹ Según Manuel Antonio Arango, de 1951 a 1972 se cuenta con 74 novelas publicadas. Cf. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica. 1985. p. 16.

²⁰⁰ Este artículo aparece publicado por primera vez en el órgano de difusión del Movimiento Revolucionario Liberal *La Calle*. Un año después (1960) se vuelve a publicar en *Tabla redonda*, núms. 5-60. En este trabajo se cita la primera aparición. <Dos o tres cosas sobre “La novela de la violencia”>. *La Calle*. Viernes 9 de octubre de 1959. Año II. No. 103. p. 16.

Es explicable [...] que la única explosión literaria de legítimo carácter nacional que hemos tenido en nuestra historia –la llamada novela de la violencia– haya sido un despertar a la realidad del país literariamente frustrado. Sin una tradición, el primer drama nacional de que éramos conscientes nos sorprendería desarmados. Para que la digestión literaria de la violencia política se cumpliera de un modo total, se requería un conjunto de condiciones culturales preestablecidas, que en el momento crítico hubiera respaldado la urgencia de la expresión artística.²⁰¹

Sin embargo, esta incomodidad había sido tempranamente exteriorizada por García Márquez en una columna periodística, que en algunas selecciones es fechada en 1957 y en otras, en el caso de Jacques Gilard, en 1950, titulada “¿Problemas de la novela?”. En este artículo García Márquez hace un comentario de la entrevista que Omer Miranda hace al joven escritor Manuel Mejía Vallejo sobre la literatura colombiana. La crítica de García Márquez se centra en, además de la osadía de tratar un tema tan complejo en tan pocas líneas, el supuesto de que existen “valores de la novela colombiana” y cree adivinar que Mejía Vallejo se refiere a Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera; contrario a esta opinión, García Márquez afirma identificarse mucho más con Tomás Carrasquilla (1858-1940) y su novela histórica *La marquesa de Yolombo* (1928) que con los dos autores antes mencionados. Cuestiona el reduccionismo que hace el escritor antioqueño Manuel Mejía Vallejo de la literatura colombiana y llama la atención sobre autores ignorados por éste. No obstante, el artículo de García Márquez termine explicitando su duda sobre la existencia de la novela en el país y lamente que hasta el momento no se haya escrito una novela influida por Joyce, Faulkner, Huxley o Virginia Wolf,²⁰² con respecto a la renovación técnica, cuando se refiere a Tomás Carrasquilla está reconociendo, implícitamente, la importancia de Jorge Isaacs en la denominada literatura regional. Esto se explica con el hecho de que el autor de *La marquesa de Yolombó*, en franca oposición al cosmopolitismo de los modernistas, siempre vio en la novela de Isaacs un modelo a seguir en la literatura colombiana.

²⁰¹ G. García Márquez. “La literatura colombiana, en fraude a la nación”, *Eco*. Núm. 203, 1978. p. 389. Citado por Arango, Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México. Fondo de Cultura Económica. 1985. p. 16.

²⁰² En palabras de García Márquez, Mejía Vallejo afirma que “hoy todos tienen que tener algo de Joyce, de Huxley, de Faulkner”. Cf. García Márquez, Gabriel. “¿Problemas de la novela?” (1957). En *Los novelistas como críticos*. Tomo II. México: Fondo de Cultura Económica-Ediciones Norte. 1991. pp. 116-117.

Como se ha dicho en repetidas ocasiones, *La hojarasca* publicada en 1955 pero escrita entre 1949 y 1952, aparece como una novela fuertemente influenciada por William Faulkner y, en especial, por su novela *Mientras agonizo*. Si en un primer momento el autor aceptó dicha influencia, ante la insistencia de la crítica, la niega rotundamente y afirma que en ella es mucho más clara la presencia de Virginia Woolf que la del escritor norteamericano. A este respecto le comenta a Mario Vargas Llosa en 1972:

Yo creo que la deuda mayor que tenemos los nuevos novelistas latinoamericanos es con Faulkner. Es curioso... A mí me están atribuyendo una influencia de Faulkner permanente y ahora me doy cuenta de que son los críticos quienes me han convencido de que yo tengo una influencia de Faulkner, estoy dispuesto a rechazar esta influencia que es enteramente probable.²⁰³

En el caso de que “¿Problemas de la novela?” haya sido publicado por primera vez en 1957,²⁰⁴ *La hojarasca* aparece como la obra que vendría a llenar ese vacío y el artículo surge como una protesta de García Márquez ante el desconocimiento de Manuel Mejía Vallejo de su novela que ya había sido publicada dos años atrás. No era para menos el que hubiera adoptado esa posición pues la obra, aunque no fue ampliamente difundida, fue muy bien recibida por la crítica al punto de que el profesor Oscar de la Espriella escribiera en la *Revista Nueva Crítica* de junio de 1955:

La hojarasca es un libro que no podía dejar de escribirse. Si se me preguntará por la novela colombiana que me hubiera gustado escribir, vacilaría un momento entre *Cuatro años a bordo de mí mismo* y *La hojarasca*, pero me decidiría por la última.²⁰⁵

²⁰³ Entrevista con Mario Vargas Llosa (1972). “Yo buscaba una novela total...”. *Los novelistas como críticos*. Tomo II. México: Fondo de Cultura Económica-Ediciones Norte. 1991. p. 119.

²⁰⁴ Klahn y Wilfrido H. Corral (Compil.). *Los novelistas como críticos*. T.II. México: Fondo de Cultura Económica-Ediciones del Norte. 1991. pp. 116-117.

²⁰⁵ La novela mencionada por Oscar de la Espriella fue publicada en 1934 y el autor es Eduardo Zalamea Borda (1907-1963) verdadero conocedor de Virginia Woolf, Aldous Huxley, Dos Passos, Faulkner y Proust. Citado por Arango, Gustavo. *Un ramo de no me olvides. García Márquez en El Universal*. Cartagena: El Universal. 1995. p. 240

Ahora bien, si el artículo fue publicado en 1950 lo que es más probable,²⁰⁶ se debe resaltar el que García Márquez haya decidido aceptar la responsabilidad de escribir esa novela que “lamentablemente” no había aparecido para esta fecha. Desde esta perspectiva, *La hojarasca* puede ser pensada como un proyecto que se propone efectuar un corte y una modernización de la literatura colombiana.²⁰⁷ Fuertemente influenciado por el “método faulkneriano” y en su concepción del tiempo por Virginia Woolf,²⁰⁸ es evidente que esta novela se inscribe en lo que Julio Cortazar en 1950 denominó la *actitud poética* como un rasgo característico de la novelística contemporánea:

[...] la línea de raíz y métodos poéticos representa un salto solitario a cargo de unos pocos en quienes el sentido especial de su experiencia y su visión se da a la vez como necesidad narrativa (por eso son novelistas) y suspensión de todo compromiso formal y todo correlato objetivo (por eso son poetas). Lo que una obra como la de Virginia Woolf pueda haber aportado a la conciencia de nuestro tiempo, está en haberle mostrado la “poca realidad” de la realidad entendida prosaicamente, y la presencia avasallante de la realidad informe e innominable, la superficie igual pero jamás repetida del mar humano cuyas olas dan nombre a su más hermosa novela.²⁰⁹

García Márquez, consciente de la ruptura que significaba su obra frente a las diversas novelas de la violencia, expone sus principios y procedimientos estéticos. De ahí que en el artículo citado arriba, “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”, reitere la necesidad de que el tema a tratar por el novelista no sea impuesto sino que surja de las experiencias personales y que, contrario a lo que hasta el momento se había hecho al tratar la violencia, “la novela no estaba en los muertos... sino en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite”. Es decir, creemos que García Márquez centra su propuesta en lo que, con respecto a Ángel

²⁰⁶ Gilard, Jacques. “El grupo de Barranquilla”. En *Revista Iberoamericana*. Núms. 128-129. Julio-dic. 1984. Vol. L.

²⁰⁷ Si bien para la crítica la novela colombiana parece haber estado siempre un paso atrás en el contexto latinoamericano, el diagnóstico que hace Carlos Fuentes al referirse a las tres dicotomías innecesarias que se erigían como “obstáculo dogmático” contra la potencialidad de la novela, el realismo contra la fantasía y la imaginación, el nacionalismo contra el cosmopolitismo y el compromiso contra el formalismo, parecen tener completa validez para la descripción de la narrativa nacional de las primeras cuatro décadas del siglo XX. Cf. Fuentes, Carlos. *Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura Económica. 1993. p. 14.

²⁰⁸ En la medida en que le “permitió vislumbrar en un instante todo el proceso de descomposición de Macondo y su destino final. Cf. Mendoza, Plinio A. García Márquez, Gabriel. *El olor de la guayaba*. Barcelona: Mondadori. 1991. p. 63.

²⁰⁹ Cortazar, Julio. “Situación de la novela” (1950). En *Julio Cortazar*. Obra Crítica / 2. Buenos aires: Alfaguara. 1994. pp. 230-231

Rama, se ha denominado “perspectivismo” y que, el escritor colombiano define como la necesidad de tratar el tema de la violencia como un drama que no sólo implicaba al perseguido sino al perseguidor, pues no existe acción humana que “pueda ser definitivamente unilateral”.

Años después le manifestará a Plinio Apuleyo Mendoza que cuando escribió *La hojarasca* tenía la convicción de que toda buena novela debía ser una transposición poética de la realidad.²¹⁰ Según García Márquez, la novela es “una representación cifrada de la realidad, una especie de adivinanza del mundo”.²¹¹ En general, la descripción del método de composición de García Márquez no variará mucho a lo largo de todas sus entrevistas. Tal vez la mayor crítica que le hace a la producción novelística de la década del cincuenta, época en la que pertenecía al Partido Comunista, se encuentre en la afirmación de que la literatura es ante todo imaginativa y bajo ninguna circunstancia deba someterse a exigencias del compromiso o del realismo socialista.²¹²

Así pues, *La hojarasca* forma parte de sus “ideas literarias iniciales”, que tras un breve lapso de compromiso político del cual renegaría, serán posteriormente retomadas en la composición de *El otoño del patriarca* pues, en definitiva, su verdadero “compromiso no era con la realidad política y social del país, sino con toda la realidad de este mundo y del otro [¿mítico o psicológico?], sin preferir ni menospreciar ninguno de sus aspectos”. De ahí que su convicción, al escribir *La hojarasca*, sea “que toda buena novela debía ser una transposición poética de la realidad”.²¹³

²¹⁰ Cf. Mendoza, Plinio Apuleyo-García Márquez. *El olor de la guayaba*. Barcelona: Momdadori. 1994. pp.74-75

²¹¹ Ibid. p. 46.

²¹² En realidad, esta afirmación forma parte de una polémica que parecía no tener posibilidad de encuentro entre los intelectuales latinoamericanos. Una prueba de esto es la conferencia de Julio Cortazar en Estados Unidos titulada “El intelectual y la política en Hispanoamérica”. En términos generales, Cortazar se refiere a la inevitable dimensión política de la literatura latinoamericana y al consiguiente empobrecimiento de la noción de realidad que significaría adoptar el realismo socialista. Cortazar, Julio. “El intelectual y la política en Hispanoamérica”. En *Julio Cortazar. Obra crítica / 3*. Edición de Saúl Sosnowski. Buenos Aires: Alfaguara. 1994.

²¹³ Es importante resaltar que en la entrevista a Plinio Apuleyo Mendoza en 1981, establece una similitud entre la técnica y el tema de *La hojarasca* y *El otoño del patriarca*. Ibid. p. 73-75.

Se debe resaltar que en *La hojarasca* García Márquez retoma una concepción de la literatura propuesta por José Félix Fuenmayor en su libro de cuentos *La muerte en la calle* publicados póstumamente en 1965, Eduardo Zalamea Borda en *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934) en su reedición de 1948 y Hernando Téllez en su libro *Cenizas para el viento y otras historias* de 1950.²¹⁴ Con respecto al primero dice Ángel Rama que: “Crea una prosa que ha de ser en muchos sentidos renovadora y llega al descubrimiento de ciertas formas literarias ajenas al decurso de las letras colombianas”.²¹⁵ Desde el mismo punto de vista, García Márquez afirma en 1950:

[José Felix Fuenmayor] es el único cuentista que está haciendo legítimo costumbrismo en Colombia. Lo accesorio, lo deslumbrante, lo ornamental no cuenta para el criollismo de este autor. Se va al fondo, a la esencia de lo *nuestro*, y saca a flote nuestras características nacionales.²¹⁶

Desde nuestro punto de vista, esta última cita delata uno de los aspectos más importantes del “método faulkneriano” manifestado en su artículo “La literatura colombiana en fraude a la nación” y consiste en, según palabras de García Márquez, en explorar “un auténtico sentido de lo nacional” como condición más segura para que las obras posean una proyección universal. Este método, según Faulkner, surge de una clara conciencia de su posición y lugar en el mundo:

Descubrí que mi región, mi porción de suelo natal, más pequeña que un sello de correos, era digna que se escribiera sobre ella, y mediante la sublimación de lo real en apócrifo tendría completa libertad para usar todo el talento que Dios me dio y nunca viviría lo suficiente para agotarla.²¹⁷

Para terminar, es importante resaltar que un hecho que respalda este proceso de modernización de la novela colombiana es la aparición de la revista *Mito* en mayo de 1955 (hasta 1962) dirigida por el poeta Jorge Gaitán Durán y el crítico literario Hernando Valencia Goelkel. En ella, cuenta Juan Gustavo Cobo Borda, se reunió

²¹⁴ En palabras de Marta Traba, en este libro Téllez “Se limita a registrar el hecho sin señalar los culpables, dejando al lector el trabajo de reaccionar”. Cf. Contracarátula de la edición del libro de cuentos. Bogotá: Áncora editores. 1984.

²¹⁵ Rama, Ángel. *La narrativa de García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1991. p. 35

²¹⁶ García Márquez, Gabriel. “José Félix Fuenmayor, cuentista” . mayo de 1950. Recop. Gilard, Jacques. *Gabriel García Márquez. Obra periodística Vol.1 Textos costeños*. Barcelona: Bruguera. 1981. p. 324.

²¹⁷ Cf. Zuluaga Osorio, Conrado. “Biografía intelectual de Gabriel García Márquez (“Ideario” poético). En *Revista Anthropolos*. No. 187. Nov-dic. 1999. p. 44.

un grupo de intelectuales que se había propuesto combatir “el conformismo, el provincianismo y la bobería de la sociedad colombiana”. Dentro de sus colaboradores asiduos estaban García Márquez, Álvaro Mutis, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, etc., así como traducciones de escritos de temas filosóficos, políticos y de crítica de arte. *Mito*, a finales de los años cincuenta, cumplió el papel de vanguardia en el sentido de que se propuso poner al día a los intelectuales colombianos. Dicho propósito lo mantuvo hasta su último número dedicado al Nadaísmo que en cierta medida era la negación de todo lo que ella había hecho. Éste movimiento poético aparecía como una prolongación del programa de la revista pero desde la vertiente más escandalosa y provocadora.²¹⁸ En palabras de Armando Romero: “La revista se proponía abrir un diálogo con todos los sectores del pensamiento colombiano, como base para un entendimiento de la realidad del país”. Es importante resaltar que fue la única publicación que respondió a la represión durante la dictadura del General Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957).²¹⁹ Según Rafael Gutiérrez Girardot:

La fundación de la revista *Mito* en 1955 significó un salto en la historia cultural de Colombia. Desde el nivel y la perspectiva de sus artículos, los poetas y escritores oficiales, los académicos de una novela, las 'glorias locales' aparecían como lo que en realidad siempre habían sido: restos rezagados menores de un siglo XIX de campanario”.²²⁰

3.3 La violencia desde la intimidad

Según Ángel Rama, García Márquez inicia un proyecto literario que busca la “edificación de un arte nacional y popular” a partir de tres grandes momentos. El primero se refiere a “la literatura como una estructura subjetiva y lírica que se desarrolla en torno a un tema metafísico” y que comprende la producción que va de 1947 a 1954, es decir, abarca sus primeros cuentos, *La hojarasca* y el relato desprendido de ésta titulado *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*. Un

²¹⁸ Cobo Borda, Juan Gustavo. *Mito 1955-1962 Selección de textos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1975. www.bvlaa.com.co

²¹⁹ Romero, Armando. *Las palabras están en situación*. Bogotá: Procultura. 1985. p. 124.

²²⁰ Gutiérrez Girardot, Rafael. “La literatura colombiana en el siglo XX”, en *Manual de historia de Colombia*, Vol. III. Bogotá: Colcultura / Planeta, 1980. pp. 535-536.

segundo momento, estilísticamente antitético, caracterizado por una literatura objetiva, realista y social que comprende desde la crónica periodística *Relato de un naufrago* hasta *La mala hora* pasando por *El coronel no tiene quien le escriba* e incluyendo algunos cuentos del libro *Los funerales de la mamá grande*. Para terminar, una tercera etapa de síntesis que encuentra su máxima expresión en *Cien años de soledad* junto con el cuento *Los funerales de la mamá grande* del libro del mismo nombre. No está por demás repetir que para Ángel Rama esta construcción de una “literatura nacional y popular” se centra específicamente en la intención de dar forma a los sentimientos populares después de haberlos vivido y asimilado.²²¹

Si retomamos a Rama, desde nuestro punto de vista, el primer momento de la obra de García Márquez se pone en contravía del tratamiento evidentemente sensacionalista y testimonial de las novelas de la violencia. Así las cosas, García Márquez se aproxima a la “cosmovisión aristocrática” del patriciado liberal valiéndose de la técnica del *fluir* de la conciencia de tres personajes de una misma familia enmarcados en el contexto de la tragedia griega. Esta “cosmovisión aristocrática”, que corresponde a la familia de los Buendía en *Cien años de soledad*, se diferencia de la conciencia politizada de la clase media elaborada en *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora* y a la indiferencia de las clases populares de algunos cuentos del libro *Los funerales de la mamá grande*.

Ya no se tratará como lo dijo García Márquez, en los artículos citados, de hacer un inventario de los muertos, sino de mostrar el drama de un sector de la sociedad que se había visto marginado y desplazado por los cambios que se operaban en el país. Es así como García Márquez, al aplicar su concepción de que toda novela debía ser una transposición poética de la realidad, parte de una imagen de su infancia relatada a Plinio Apuleyo Mendoza y a Dasso Saldívar y que revela el origen de la dimensión trágica de la novela. Esta imagen se produce durante su estadía en Aracataca en 1952 cuando acompañó a su madre a vender la casa de los abuelos. Según el autor, en aquella ocasión en Aracataca no vio

²²¹ Partiendo de la delimitación de áreas culturales, Rama establece la existencia de la zona cultural de la costa atlántica con su capital cultural en Barranquilla. Cf. Rama, Ángel. *La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1991. pp. 28-34.

más que “ruina y soledad” porque el problema esencial parecía surgir de la “sensación de haber dejado el tiempo atrás” y que, evidentemente, lo que lo “separaba del pueblo no era la distancia sino el tiempo”.²²² En la novela esta imagen se reproduce, como es natural, desde la conciencia del niño en los siguientes términos:

Al abrirse la ventana las cosas se hacen visibles pero se consolidan en su extraña irrealidad [...] Y desde sus brazos veo otra vez al pueblo, como si regresara a él después de un viaje. Veo nuestra casa descolorida y arruinada, pero fresca bajo los almendros; y siento desde aquí como si nunca hubiera estado dentro de esa frescura verde y cordial, como si la nuestra fuera la perfecta casa imaginaria prometida por mi madre en mis noches de pesadilla.²²³

A pesar de que García Márquez haya afirmado que *La hojarasca* forma parte de un proyecto literario que se vio obligado a abandonar, por atender la dura realidad del país y que posteriormente retomaría en *El otoño del patriarca* (1975), creemos que si se hace una lectura detenida de sus obras hasta *Cien años de soledad* (1967), pasando por *Los funerales de la mamá grande* (1962), *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) y *La mala hora* (1962), se podría afirmar que su método de composición y temáticas no variaron y que todas estas obras, por sus características, pueden considerarse novelas de la violencia. No obstante, García Márquez se empeñe en afirmar que estas dos últimas obras corresponden a una especie de literatura premeditada que “ofrece una visión un tanto estática y excluyente de la realidad”, es claro que funcionan como novelas en las que se hace una representación cifrada de la realidad, “una especie de adivinanza del mundo”.²²⁴

No obstante, según la opinión de Gabriel García Márquez, *La hojarasca* no pertenezca al ciclo de novela social, uno de los primeros críticos que mejor vio esto fue el chileno Pedro Lastra. Según éste, *La hojarasca* se constituye en:

[...] un intento de desarrollo, sutilmente elaborado, de la *visión trágica* de un presente social concreto, que llena de patetismo – al hacerla comprensiva- una expresión literaria que se proyecta en el

²²² Cf. Saldívar, Dasso. *García Márquez. El viaje a la semilla*. Madrid: Alfaguara. 1997. pp. 25 y 281.

²²³ *La hojarasca*. Barcelona: Bruguera. 1982. p.26.

²²⁴ Mendoza, Plínio A. Y G.G. M. Op. cit. p. 46.

hecho histórico que conocemos hoy bajo la denominación sociológica de la “violencia colombiana”. Aunque el acontecimiento central de la novela ocurre en 1928, es evidente que la “violencia” constituye la base de contenidos objetivos inmediatos que el autor aprehende aquí en su dimensión trágica.²²⁵

Es indudable que lo afirmado por Lastra corresponde a una concepción de la realidad en la que predomina una actitud poética que García Márquez ha descrito como el método que aprendió de Graham Greene para descifrar el trópico y que consiste en la selección de unos pocos elementos dispersos pero unidos por una coherencia subjetiva muy sutil y real. En el caso de *La hojarasca*, por supuesto, con una “visión trágica” propia del patriciado liberal en decadencia. De ahí que en su artículo aparentemente programático de 1959, titulado “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”, afirme:

La novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que ha cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas. Así, quienes vieron la violencia y tuvieron vida para contarla, no se dieron cuenta en la carrera que la novela no quedaba atrás en la placita arrasada, sino que la llevaban dentro de ellos mismos.²²⁶

3.3.1 Una novela de caracteres, voces y conciencias

En la novela se presenta una historia sin mayores peripecias, dividida en once capítulos en los que se alternan los monólogos interiores del coronel, Isabel su hija y el niño hijo de Isabel, están precedidos por un epígrafe extraído de *Antígona* de Sófocles y un preámbulo semihistórico. Se hace constante referencia a hechos tales como, la llegada de la compañía bananera a Macondo, seguida de una ola de forasteros anómicos denominados “la hojarasca” quienes tras su partida, dejaron en ruinas al pueblo que en otro tiempo se había caracterizado por el respeto a las jerarquías sociales.

²²⁵ Lastra, Pedro. “La tragedia como fundamento estructural de *La hojarasca*”. En *Relecturas hispanoamericanas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 1986.p. 88

²²⁶ García Márquez, Gabriel. “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”. En *La calle*. Viernes 19 de octubre de 1959. Año II. No.103. p. 16.

En una casa abandonada de Macondo, los tres personajes están reunidos entorno del cadáver de un médico francés que se ha ahorcado y cuyo entierro se hará en contra de la voluntad del pueblo. El origen y el comportamiento del médico están envueltos de las más extrañas coincidencias, silencios inexplicables, convirtiéndolo en un ser misterioso. El coronel, quien años atrás lo recibió en su casa con una carta de recomendación del legendario coronel Aureliano Buendía, relata las razones que llevaron al personaje a su encierro durante diez años. Entre estos, menciona su temperamento hosco que despertó la desconfianza tanto de Adelaida, la esposa del coronel como de los habitantes del pueblo, la expulsión de la casa del coronel por haberse involucrado sexualmente con la guajira, Meme, doméstica de la casa y la maldición que le profirió el pueblo por no haber querido atender a los heridos por la policía durante unas elecciones.

Por su lado, su hija Isabel, reconstruye, a partir de lo relatado por Meme, el pasado arcádico de Macondo, el principio de la decadencia de su familia y los reproches que no se atreve a manifestar a su padre por haberla obligado a casarse con Martín, un forastero que pasados tres años de su matrimonio la abandonaría. Por último, el niño, hijo de Isabel y de Martín, ajeno a toda concepción del pasado, se limita a evadir el ambiente pesado de aquel cuarto y reconstruye el recuerdo de los juegos con su amigo Abraham en las afueras del pueblo. Al mismo tiempo, se empeña en leer los gestos del abuelo y la madre pero no alcanza a comprender las razones que los motivaron a llevarlo a la casa de un hombre que nunca había visto en su vida. El ambiente que los rodea es de tensión y miedo ante la reacción del pueblo cuando salgan con el cadáver.

Tras este argumento breve de la obra, se podría comenzar el análisis por aceptar que la fórmula estética de García Márquez parece consistir en hacer de la novela una “representación cifrada de la realidad que funciona a modo de adivinanza del mundo”. A partir de esto, se podría afirmar que su procedimiento parte de una selección de elementos unidos por una coherencia subjetiva muy sutil y real cuyo objetivo sería revelar el enigma del trópico, definido por el autor como “la

fragancia de una guayaba podrida”.²²⁷ De acuerdo con lo anterior, surgen las siguientes preguntas con respecto a *La hojarasca*: ¿cómo se lleva a efecto dicha representación? y ¿cuáles serían las técnicas que harían posible dicho procedimiento?

En primera instancia, se debe resaltar la doble función que esta cumpliendo el epígrafe extraído de *Antígona* de Sófocles:

Y respecto del cadáver de Polinice, que miserablemente ha muerto, dicen que ha publicado un bando para que ningún ciudadano lo entierre ni lo llore, sino que insepulto y sin los honores del llanto, lo dejen para sabrosa presa de las aves que se abalancen a devorarlo. Ese bando dicen que el bueno de Creonte ha hecho pregonar por ti y por mí, quiere decir que por mí; y me vendrá aquí para anunciar esa orden a los que no la conocen; y que la casa se ha de tomar no de cualquier manera, porque quien se atreva a hacer algo de lo que prohíbe será lapidado por el pueblo.²²⁸

Este fragmento del diálogo entre Ismene y Antígona, por un lado, ubica el tema de la obra y, por otro, la inscribe en una visión trágica. En efecto, *La hojarasca* es una novela que se compone de cuatro voces. La equivalente al Coro que aparece en el preámbulo y la primera parte del tercer capítulo, identificada con el pronombre “nosotros”, y las relacionadas con los caracteres o personajes, presentadas mediante la técnica del fluir de la conciencia, del coronel, su hija Isabel y el niño hijo de Isabel. A través de las conciencias de estos tres personajes hace evidente la estructura agonística de la obra proveniente de la tragedia griega.

Es así como, el epígrafe y el preámbulo configuran una visión trágica que se confirma en los monólogos a través de la recurrencia temática de la catástrofe natural.²²⁹ El primero, el texto del epígrafe, al presentar las palabras que

²²⁷ Cf. Mendoza, Plinio A.- García Márquez, Gabriel. *El olor de la guayaba*. Mondadori: Barcelona. 1991. p. 42.

²²⁸ *La hojarasca*. Barcelona: Bruguera. 1982. p. 5.

²²⁹ Según el escritor Gustavo Álvarez Gardeazábal: “No sólo por el epígrafe que aparece en *La hojarasca*, tomado de *Antígona* es notoria la identificación temática de estas dos obras. En ambas el problema o conflicto está creado sobre la base de que hay alguien a quien enterrar y de que hay también quienes se opongan”. “De importancia [...] son las verificaciones [...] de las tres unidades clásicas de la tragedia, de acuerdo con la *Poética* de Aristóteles, en la novela de Macondo y una

Antígona pronuncia ante su hermana Ismene sobre el decreto publicado por Creonte, con respecto al castigo que recibirá quien se atreva a dar sepultura a Polinice, se constituye en el marco que “actualiza” todos los elementos que determinan la dignidad de los personajes. De igual manera se ubica dentro de una obra de carácter eminentemente fatalista donde la afirmación de la ética está por encima de la vida y, en consecuencia, evidencia la imposibilidad de eludir las fuerzas superiores, ya sean las del destino o las de la naturaleza. El segundo, el texto del preámbulo, además de identificar a los personajes como patricios fundadores del pueblo y sus descendientes, respaldados por el título de coronel que posee el personaje mayor, así como la evidente independencia económica que los diferencia de la generalidad,²³⁰ funciona como un documento semi-histórico con fecha de 1909 que presenta la voz axiológica de un narrador identificado con “nosotros”, “los primeros” y que describe en términos catastróficos la irrupción de la compañía bananera y con ella la “hojarasca”, como metáfora de los “advenedizos”, al entonces tranquilo y arcádico Macondo.

Este “nosotros” que representa a los “primeros”, los fundadores de Macondo, encarna la axiología patricia que respaldará la posición ideológica del coronel. De igual manera expondrá una concepción del destino del hombre como superior a su libre albedrío. Si bien Antígona parece tener la libertad de decidir cumplir o no la orden de su tío, su formación ética no le dará más opciones que la de inclinarse por las leyes de los dioses en detrimento de las leyes de los hombres. En la novela, esta concepción del destino comienza a configurarse a partir del tratamiento en términos “telúricos”, específicamente, apocalípticos y “diluviales” de los agentes contradictores de la ética. Lo que en Antígona puede ser descrito

observación diferenciada entre la forma narracional de la novela y la dialogada que utiliza la tragedia. De esta manera se puede constatar finalmente como *La hojarasca* es una novela constituida sobre una base de tragedia griega, pero con las diferencias fundamentales para admitirla como novela”. Ver “De “Antígona” a “La hojarasca”, verificación trágica”. En *Homenaje a García Márquez. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Las Américas. 1972. pp. 309-310.

²³⁰ Con respecto al coronel dice Álvarez Gardeazábal: “El abuelo es el coronel. El título dice mucho de por sí. en un poblado de las características de Macondo es de indudable respeto la presencia de un coronel, acaso el único existente. Pero en la obra es más destacable la dignidad del abuelo que su título de coronel”. Isabel, la hija, “además del respeto que en todos los pueblos se les otorga a las mujeres dignas, está respaldada por ser la hija del coronel”, además, a pesar de haber sido abandonada por su marido “se conserva respetable dentro de las costumbres del pueblo”. *Ibid.* pp. 298-299.

como un proceso de transformación de una comunidad en sociedad,²³¹ en *La hojarasca* es tematizado como un cataclismo después del cual nada quedará en pie:

Era una hojarasca revuelta, alborotada, formada por los desperdicios [...] los rastrojos de una guerra civil [...] Todo lo contaminaba de su revuelto olor multitudinario [...] En menos de un año arrojó sobre el pueblo los escombros de numerosas catástrofes [...] En medio de aquel ventisquero, de aquella tempestad de caras desconocidas [...] ²³²

En una lectura más detallada, se evidencia una evaluación ambigua de la “hojarasca”. Si se tiene en cuenta el contexto general de la tragedia de Sófocles, no es posible ignorar la difícil encrucijada axiológica en la que se debate la tragedia griega, pues en ella entran en conflicto dos mundos prácticos con perspectivas de valores unilaterales. Por un lado, la esfera privada y por otro la esfera de lo público. Específicamente en la novela, la esfera de lo privado se materializa a través de la “visión aristocrática” que aparece en el preámbulo y respalda la posición axiológica del coronel. La segunda, la esfera de lo público o la polis, es interpretada como una forma de degradación en la que predomina el sentimiento de frustración que ha dejado el abandono de la inversión extranjera y que ha cambiado definitivamente a los hombres del pueblo para dejar en su lugar:

[...]una aldea arruinada, con cuatro almacenes pobres y oscuros; ocupada por gente cesante y rencorosa, a quien atormentaba el recuerdo de un pasado próspero y la amargura de un presente agobiado y estático. ²³³

Desde una perspectiva sociohistórica, la novela transmuta en el plano poético el enfrentamiento de un orden señorial en decadencia con lo que dará origen a una

²³¹ Ferdinand Tönnies contraponen la comunidad a la sociedad. La comunidad caracterizada como un pequeño mundo orgánico compuesta de campesinos y artesanos se caracteriza por la vigencia de relaciones y patrones de conducta que sancionan la vigencia de vínculos inmediatos. Por el contrario, en la sociedad burguesa moderna todo está mediado por el principio de la equivalencia y la lógica del valor, la acumulación. No se da una voluntad inmediata de cohesión sino otra que se puede considerar arbitraria. Cf. Jaramillo Vélez, Rubén. “El naufragio de la sociedad civil”. En *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá: Argumentos. 1998. p. 64-65.

²³² García Márquez, Gabriel. *La hojarasca*. Barcelona: Bruguera. 1982. pp. 7-9.

²³³ *Ibid.* *La hojarasca*. p.132.

nueva sociedad atravesada por los intereses capitalistas traídos por la compañía bananera.²³⁴ A esto se refiere el último párrafo del preámbulo cuando dice que la “hojarasca” adquirió “unidad y solidez”, además de haberse “incorporado a los gérmenes de la tierra”.²³⁵ Es fundamental la observación de Ángel Rama para quien en *La hojarasca* los efectos del capital extranjero y su sistema de explotación: “[...] no es meramente, como acostumbró a decirnos la literatura social, un sistema de explotación pernicioso, sino un sistema que determina y condiciona una serie de criaturas, y las adecua y deforma de acuerdo con las características del proceso socioeconómico”.²³⁶

Estos dos recursos, epígrafe y preámbulo, empiezan a constituir dentro de una axiología patricia lo que García Márquez denominó la “coherencia muy sutil y subjetiva”. Ahora bien, la elección de los elementos bajo cuya coherencia se organizarán, aunque comienza a hacerse desde el prólogo con la ubicación espacio temporal de los acontecimientos en 1909 y que diecinueve años después tendrán un desenlace (1928), es presentada en detalle a partir de nuestro contacto directo con tres conciencias alrededor del cadáver del médico francés, que en contra de la voluntad del pueblo será enterrado. Estas tres conciencias, presentadas mediante la técnica del *fluir de la conciencia*, se alternarán en diez de las once partes que componen la novela.

La novela más de atmósfera que de acontecimientos, gira alrededor de los preparativos para dar sepultura al enigmático médico quien se ha ahorcado y del cual nadie sabe su nombre, a pesar de que vivió durante muchos años en la casa del coronel. En la primera parte del tercer capítulo aparece de nuevo la voz colectiva representada por “nosotros” que narra la llegada (1903) del médico y del sacerdote conocido como “El Cachorro” quienes, además de su semejanza física y

²³⁴ A este respecto Hélène Pouliquen indica cierta intertextualidad de la novela con *Lo que el viento se llevó* de Margaret Mitchell en lo relacionado con la situación histórico-ideológica muy semejante: “la desaparición de un mundo “tradicional”, vista con nostalgia y cierta resistencia, pero también con una –relativa decisión de aceptar, aunque sea a regañadientes, el mundo histórico nuevo”. Cf. *Teoría y análisis sociocrítico* No. 4. *Cuadernos de Trabajo de la Facultad de Ciencias Humanas*. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 1992. p. 43

²³⁵ García Márquez, Gabriel. *La hojarasca*. Barcelona: Bruguera. 1982. p. 9.

²³⁶ Cf. *Ibid.* Rama. p. 64. Sin embargo, no se debe olvidar que dicho fenómeno está siendo visto por una cosmovisión patricia y por ello parcial de la realidad.

aire enigmático, parecen ser hermanos. En este punto se hace referencia a un acontecimiento anterior al narrado en el preámbulo y que menciona varios hechos enigmáticos, por un lado la llegada de una mujer con un niño que se instala en la habitación contigua al templo y, por otro, la de dos forasteros que sin proponérselo establecerán el límite entre un pasado mítico e improbable y el inicio de un hecho que podría identificarse como la entrada a la historia: el cura y el médico. Antes de llegar el cura nadie había hecho efectivos sus derechos ni sobre los terrenos de la iglesia ni sobre los materiales pero una vez llegado el párroco éste tomó posesión y desplazó a la mujer con el niño:

El cuarto no tenía dueño. Nadie se preocupó por hacer efectivos sus derechos ni sobre el terreno ni sobre los materiales de construcción. [...] Pero en esos días (y posiblemente antes de que se fuera el primer párroco) una mujer con un niño de pecho había ocupado el cuartito, sin que nadie supiera cuándo llegó a él, ni dónde, ni cómo hizo para abrir la puerta.²³⁷

Es importante resaltar que la novela presenta múltiples detalles que parecen invitar a una lectura centrada en el aspecto religioso. En *La hojarasca*, según Graciela Maturo, además de encontrarse una propuesta relacionada con la libertad personal que desafía el mundo para afirmar su propia valoración ética y religiosa, lucidez propia del héroe trágico griego, también se presenta la exaltación de la libertad individual típica de la filosofía cristiana. En consecuencia, el lenguaje utilizado por García Márquez se centra en elementos y situaciones simbólicos que, además de apuntar a los contextos históricos nacionales y continentales (tales como la Conquista y los efectos del capital extranjero) reelaboran el tema de la iniciación o despertar interior hacia Cristo o el Hombre Nuevo y que consustancia a todas las tradiciones religiosas.²³⁸ Sin embargo, se debe hacer énfasis en que, en la medida en que la narración se hace a partir de monólogos interiores, parte de la reproducción de la subjetividad se centra en la elaboración de una concepción premoderna del mundo.

²³⁷ *La hojarasca*, p. 52.

²³⁸ Cf. Maturo, Graciela. "El sentido religiosos de *La hojarasca* de Gabriel García Márquez". En *Revista de la Cultura de Occidente (ECO)*. No. 141-142. T.XXIV. ¾ . Enero-feb. 1992. Bogotá: Editorial ABC. pp. 216-235.

3.4 Variación poética de la historia

Si bien el momento de la narración es un miércoles de septiembre del año 1928, año en el que históricamente se produce la masacre de las bananeras; en realidad, las constantes referencias a los meses y los años, así como en el capítulo diez, la afirmación del coronel de que para 1915 la compañía bananera se había ido junto con la “hojarasca”, dejando una “aldea arruinada”, no corresponden a las condiciones históricas reales de la masacre de los trabajadores de la compañía bananera de Ciénaga en diciembre de 1928. Por consiguiente, el manejo temporal está fuertemente marcado por las subjetividades de las voces axiológicas con las que se tiene contacto. En los treinta minutos que dura la narración, marcados con el silbato que anuncia el tren de las dos y media y las campanadas que avisan las tres de la tarde, están contenidos casi treinta años de historia.

Tal como lo afirma Ángel Rama, la tensión de la novela se genera a partir del acceso que los lectores tienen a las tres conciencias de los personajes. Según el crítico uruguayo, al situar nuestro conocimiento de los hechos en la conciencia de los personajes se obtiene un conocimiento real y objetivo con respecto a su psicología; sin embargo, en lo relacionado con el mundo social y la historia es subjetivo y opaco. En suma, cada uno de los monólogos presenta una información parcial que constantemente es confrontada y complementada.

En este sentido es afortunada la descripción de Mario Vargas Llosa de los diversos procedimientos utilizados por García Márquez a lo largo de toda su obra, tales como el dato escondido (hipérbaton o elipsis), los vasos comunicantes y las cajas chinas. Cada uno de estos procedimientos corresponde a una intención estética. Con respecto al primero, el dato escondido entendido como omisión u ocultamiento de una causa o un efecto,²³⁹ se puede ver en el claramente la influencia tanto de Albert Camus como de Ernest Hemingway, a quienes García Márquez nombra en su artículo “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”

²³⁹ Este procedimiento proveniente de Hemingway y se refiere a los datos omitidos, ya sea para ser completados por el lector (elipsis) o que posteriormente serán revelados (hipérbaton). Su finalidad es despertar el interés y una confusión significativa. Cf. Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Caracas: Monte Ávila. 1971. pp. 154-155.

con el objeto de mostrar a los novelistas colombianos contemporáneos que “el mayor desacierto fue el de haber agarrado –por inexperiencia o voracidad- el rábano por las hojas [...] pues el drama es el ambiente de terror que provocaron esos crímenes”. Según García Márquez, no es necesario decirlo todo sino que a modo del *iceberg*, mencionado por Hemingway, detrás de los hechos presentados está la verdadera tragedia.²⁴⁰ Desde la misma línea argumentativa, en la novela *La peste* de Camus se puede encontrar la clave para el tratamiento de la violencia por parte de los novelistas colombianos, pues la función del “escritor no está en poner los pelos de punta de sus semejantes”, sino en mostrar el verdadero drama que se encuentra en los sobrevivientes.

Los vasos comunicantes se refieren a la fusión de dos realidades que se modifican y se niegan de tal manera que una no destruye a la otra.²⁴¹ En este caso, existe una profunda relación entre el cuento, “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (1955), *La mala hora* y *La hojarasca*.²⁴² Con relación al cuento, los personajes son los mismos de la novela e, incluso, en esta se preconiza lo sucedido en el monólogo, cuando en el capítulo octavo Isabel le dice a su marido Martín, ante la pesadumbre de haberse casado con un desconocido: “[...] lo único que falta ahora es que empiece a llover”.²⁴³ Por último, las cajas chinas están relacionadas con la presentación de la información que un personaje hace citando a otro.²⁴⁴ A partir de este procedimiento, el lector se entera tanto de la opinión que le merece el médico a la madrastra como de ciertos detalles del pasado de Macondo, a través del monólogo de Isabel.

Estos procedimientos, al estar directamente relacionados con la organización de la información y contribuyendo en la formulación del sistema de significación, permiten constituir y corroborar una cosmovisión fatalista que marca directamente la incomunicación y la ausencia de afecto entre los personajes de la

²⁴⁰ Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Caracas: Monte Ávila. 1971. pp. 197-198.

²⁴¹ Cf. Vargas Llosa. *Ibid.* p. 331.

²⁴² Se deben resaltar además las referencias que se hacen tanto de *La hojarasca* como de *El coronel no tiene quien le escriba*, en *Cien años de soledad*. Este fenómeno de por sí resemantiza las lecturas de las novelas.

²⁴³ *Ibid.* *La hojarasca*. p. 109.

²⁴⁴ Esta técnica se presenta de dos maneras: como un recuerdo vívido en estilo directo o como un recuerdo improbable a través del estilo indirecto.

novela. No deja de ser desolador que gran parte de las versiones de los hechos que pasan por la conciencia de un personaje estén en contravía con la del otro o, en su defecto, aparezcan como réplica acompañada de sus propias motivaciones. Siempre existe un dato desconocido, algo que no se ha dicho pero cuya revelación en nada cambiará la situación presente. Es así como el contrapunto le confiere a la obra la unidad estructural. A modo de ejemplo, están las diferentes versiones con respecto al comportamiento del agente de policía encargado de autorizar el entierro del médico. Según el monólogo del coronel, el agente es sobornado mientras que en la versión del niño todo ocurre de “la mejor manera”.²⁴⁵ Sin embargo, el contrapunto es mucho más significativo entre los monólogos del coronel e Isabel. Esta última se ha sentido utilizada por su padre al llevarla a presenciar un espectáculo tan deprimente como el del cadáver del médico suicida, ponerlos en contra de la voluntad del pueblo y para colmo, verse “obligada” a llevar a su hijo para presenciar algo que acabará irremediablemente con su inocencia. Según Isabel, ésta sería la segunda oportunidad en la que su padre no cuenta con ella en la toma de decisiones sobre su destino. La primera había sucedido, once años atrás, con el matrimonio que su padre y su madrastra le arreglaron con Martín. Por su parte, el coronel justifica sus errores como parte del castigo merecido por depositar su confianza en la palabra del otro. No obstante, la situación es mucho más grave de lo que piensa Isabel, pues el coronel le dio a Martín poderes sobre las propiedades de la familia.²⁴⁶

Esta cadena de infortunios es interpretada por el coronel como una forma de expiación por lo que considera un deber de humanidad, una obligación cristiana: el haber recibido al médico en su casa. Lo embarga el presentimiento de que por una “fuerza misteriosa” le es imposible imponer su voluntad y ordenar las cosas a su manera como hasta el momento lo había hecho. La cosmovisión fatalista del coronel se resume en la siguiente frase: “Todo parecía obedecer entonces al

²⁴⁵ En el monólogo del coronel se reproduce el siguiente diálogo: El agente dice: “coronel esto podríamos arreglarlo de otro modo”, y el coronel “Y yo, sin darle tiempo a terminar, le digo “Cuánto”. En la versión del niño, el agente dice: “No se preocupe, coronel. Le aseguro que no sucederá nada”. Y mi abuelo dice: “No creo que pueda ocurrir nada” . Cf. *La hojarasca*. pp. 41- 157, respectivamente.

²⁴⁶ “Porque no había comenzado a acumularse la herrumbre del candado [del cuarto dónde había vivido el médico] cuando Martín estaba en mi casa con una cartera atiborrada de proyectos, de cuya autenticidad nada he podido saber, y la firme disposición de casarse con mi hija”. *La hojarasca*. Ibid. pp. 117-118.

natural y eslabonado cumplimiento de una profecía”.²⁴⁷ Por su parte Isabel, ante la cadena de infortunios, se siente predeterminada desde antes de su nacimiento a un castigo que había permanecido oculto hasta el momento en el que se expusieran a la ira del pueblo. Coherente con esta visión trágica y en consonancia con lo que piensa el coronel, Isabel se sentirá el día de su matrimonio como la víctima que con su sangre expiará la culpa de sus antepasados:

La iglesia estaba vacía. Algunas mujeres se volvieron a mirarme cuando atravesé la nave central como un mancebo sagrado hacia la piedra de los sacrificios. El Cachorro, flaco y digno, la única persona que tenía contornos de realidad en aquella turbulenta y silenciosa pesadilla, descendió por las gradas y me entregó a Martín con cuatro movimientos de sus manos escuálidas.²⁴⁸

Después de la ceremonia, la frustración de haberse casado sin amor, la hará expresarse tal como lo haría Antígona en su tumba:

Me deshice del traje de novia, hice con él un envoltorio y lo guardé en el fondo del ropero acordándome de mi madre, pensando: *Al menos estos trapos me servirán de mortaja.*²⁴⁹

Según el coronel, él y su esposa (Adelaida) se equivocaron con respecto a Martín pero en la medida en que ellos tuvieron la posibilidad de decidir está sería una carga que se podría sobrellevar, pero cuando no existe esta libertad todo se hace mucho más difícil, este es el caso del embarazo y del concubinato de Meme con el médico:

Si ambos nos equivocamos al confiar en Martín, corre como error compartido. No hay triunfo ni derrota para ninguno de los dos. Sin embargo, lo que venía después estaba más allá de nuestras fuerzas, era como los fenómenos atmosféricos anunciados en el almanaque que han de cumplirse fatalmente.²⁵⁰

²⁴⁷ García Márquez. *La hojarasca*. Op. cit. p. 119

²⁴⁸ Ibid. p. 107-108.

²⁴⁹ Ibid. *La hojarasca*. p. 108.

²⁵⁰ Ibid. p. 118.

La tensión que se produce en el interior de los monólogos, no sólo surge de la evidencia de que cada uno de los personajes se siente constreñido por el soterrado ambiente de hostilidad que en cualquier momento se manifestará en la reacción del pueblo cuando vaya ser enterrado el médico, sino del “pesimismo esencialista”, en cuya base se encuentran unos valores que están fuera de la historia y que no dependen “de las actitudes, las creencias ni los sentimientos de la colectividad”.²⁵¹ En la novela se repite constantemente que tanto el destino de Macondo como el de los personajes, en especial el médico, estaban escritos.²⁵²

Después de la guerra, cuando vinimos a Macondo y apreciamos la calidad de su suelo, sabíamos que la hojarasca había de venir alguna vez, pero no contábamos con su ímpetu.²⁵³

En efecto, en estas líneas del preámbulo y en las siguientes se enuncia el verdadero motivo del conflicto de la novela. Resignados, los patricios del pueblo, tenían como única alternativa “poner el plato con el tenedor y el cuchillo detrás de la puerta” es decir, lo único que quedaba para los fundadores era esperar que la tormenta amainara y se pudiera establecer una relación amistosa con los forasteros. Así las cosas, desde nuestra perspectiva, el clímax de la novela se centra en el enfrentamiento de dos grupos sociales, de dos cosmovisiones que se excluyen. Sin embargo al ser la “hojarasca” un grupo emergente, carente de “legitimidad”, deposita toda su impotencia en la figura enigmática del médico, quien con su apatía parece obstinarse en la superioridad de la clase social a la que pertenecen los personajes.

Una interpretación lúcida del odio que el pueblo siente por el médico, es expuesta por Mario Vargas Llosa. Según el crítico peruano, el médico simbólicamente “reivindica con su gesto extremo el destino social y la condición metafísica del hombre en Macondo”. Lo que cuentan los personajes sobre el médico no es más que la justificación de sí mismos. De ahí que ese gran desconocido se configure

²⁵¹ Según Vargas Llosa esta postura ideológica consiste en que: “El destino precede al individuo, la vida es materialización de una peripecia decidida para y desde la eternidad. Individualista, idealista, fatalista, esta concepción es ante todo esencialista. El hombre es una esencia anterior a su existencia, que la praxis no puede en ningún caso cambiar”. *Ibid.* p. 270.

²⁵² Cf. Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Caracas: Monte Ávila editores. 1971. pp. 268-269.

²⁵³ *Ibid.* *La hojarasca*. pp. 8-9.

como el enigma que moviliza los monólogos. Podría afirmarse, que el verdadero nudo de la novela se centra en el enfrentamiento entre dos cosmovisiones que no pueden coexistir.²⁵⁴

3.4.1 Lo externo una forma de fatalidad en una sociedad endogámica

En una lectura detallada de la novela es posible extraer una serie de narrativas que señalan el papel desestabilizador que ejercen los factores externos en sociedades arcádicas, que en esencia se caracterizan por la endogamia. El asedio de lo externo se produce en varios momentos y con desigual intensidad. Cronológicamente están: la permanencia, durante algunos años en el cuarto contiguo del templo, de una mujer con un niño y de quienes jamás se supo su origen y su destino al partir de Macondo, la llegada de El Cachorro y el médico en circunstancias confusas, la irrupción de la compañía bananera seguida de la “hojarasca” y la aparición repentina de Martín en el velorio del niño.

En cuanto a la mujer y el niño, mencionados en la primera parte del tercer capítulo, la voz colectiva se limita a referirlos como un hecho fortuito que se enlaza con la llegada de El Cachorro. Con respecto a este último y el médico, esa misma voz colectiva hace énfasis en que el pueblo los confundió, no sólo porque el médico llegó por el camino en que esperaban al cura, mal entendido que rápidamente se aclaró, sino por su gran parecido físico. Una vez pasada la primera impresión, el cura fue identificado como uno de los habitantes de Macondo que había regresado después de una larga ausencia y el médico, al hospedarse en la casa del coronel, ante el pueblo adquiriría los beneficios sociales propios del patriciado liberal.

El poder de absorción de Macondo entra en crisis con el establecimiento de la compañía bananera y, por supuesto, con la “hojarasca”. En la descripción que hace la voz colectiva, los viejos habitantes de Macondo que se ubican en el vértice de la pirámide social, predomina la caracterización negativa de este sorpresivo flujo migratorio a partir de una cosmovisión en la que se contraponen dos grupos

²⁵⁴ Vargas Llosa.Op. cit. pp. 277- 278.

sociales, los fundadores y los anómicos advenedizos. Este enfrentamiento está fuertemente determinado por el esencialismo de las conciencias representadas en los monólogos. Tanto el coronel como Isabel conciben a la historia como una fuerza superior, un texto que los hombres interpretan pero en el que es imposible cualquier variación. Los hombres no se definen por su praxis sino por su esencia y de nada sirve querer contravenir el orden. Desde esta perspectiva se podría explicar que la “hojarasca” se constituya en una fuerza natural, cataclísmica, cuya inevitabilidad es semejante al año bisiesto o al diluvio.

La “hojarasca” se compone de hombres y mujeres descastados, desarraigados, “desperdicios humanos y materiales de los otros pueblos; rastros de una guerra civil que cada vez parecía más remota e inverosímil”,²⁵⁵ un grupo de marginales que corrompieron a los habitantes del pueblo y les han hecho creer que son ellos los que dirigen sus propios actos y pueden hacer la historia. En este punto, se evidencia el enfrentamiento ideológico entre dos grupos sociales irreconciliables. Según los fundadores, el hombre no tiene ingerencia en la historia y todo intento de modificarla es una forma de herejía. Esto explica el castigo a que son sometidos los habitantes del pueblo cuando intervienen en las elecciones. En el punto opuesto al patriciado se ubica el hombre común quien se siente en el derecho de dirigir su vida y la de su colectividad, es decir, exhibe una concepción moderna de la historia. Los efectos de los cambios son interpretados por los patricios en términos bíblicos que recuerdan la rebeldía de los judíos en el Génesis. Pervertida la tierra prometida, trasquilando el vellocino se constituyen en una masa amorfa e inconforme que ve en el dinero la única fuente de autoridad. Después de la partida de la compañía bananera y de la “hojarasca” en 1915 lo único que quedará es un pueblo en ruinas que bien podría haberse recuperado:

Pero a la “hojarasca” la habían enseñado a ser impaciente; no creer en el pasado ni en el futuro. La habían enseñado a creer en el momento actual y a saciar en él la voracidad de sus apetitos.²⁵⁶

²⁵⁵ Ibid. p. 7.

²⁵⁶ Ibid. p. 147.

Un cuarto acontecimiento que afecta directamente a la familia es la llegada de Martín, un forastero con costumbres diferentes a los del pueblo, que logra casarse con la hija del coronel. Martín, un joven ciudadano y totalmente enigmático para Isabel, es el padre del niño que ahora los acompaña a la casa del médico. En el presente de la narración han pasado nueve años desde que partió con documentos firmados por el coronel. Aun cuando no se ignora la deshonra que significó el que Martín haya abandonado a Isabel, lo que más impresiona al coronel es el que haya traicionado la confianza que depositó en él, poniendo en riesgo la seguridad económica de la familia al entregarle antes de partir poderes sobre sus propiedades. Este hecho, de cualquier modo, no es lo que más atormenta al coronel y su mujer, pues como ya se ha citado es interpretado como un error que está dispuesto a asumir.

Este nuevo Macondo que ha dejado de creer en el pasado y en el futuro, llega a su punto más dramático cuando después de haber sido abandonado por la multinacional y el grupo de advenedizos, se ocupa de política y en consecuencia aparecen los primeros indicios de la violencia: los pasquines, tema central de *La mala hora* (1962), y las fatídicas elecciones que terminarían con la masacre del pueblo.²⁵⁷ Es en una noche de domingo de 1918 que la política, a modo de la danza de la muerte, iniciaría el ritual macabro:

[...] el eterno trapisondista electoral en la última noche de Macondo, poniendo en la plaza pública cuatro damajuanas de aguardiente a disposición de la policía y el resguardo.²⁵⁸

Son varias las maneras como el coronel resalta la anomia de este pueblo que “estaba atormentado por el recuerdo de un pasado próspero y la amargura de un presente agobiado y estático”.²⁵⁹ Es interesante el que afirme con respecto al pueblo que:

Su capacidad de lucha estaba desconcertada desde antes de ese domingo electoral en que se movieron, trazaron sus planes y fueron

²⁵⁷ El pueblo acude al médico para que atienda a los heridos que los otros médicos no pueden atender. Éste se niega a prestar sus servicios y el pueblo lo condena a quedar insepulto.

²⁵⁸ *Ibid.* p. 148.

²⁵⁹ *Ibid.* *La hojarasca*. p. 132.

derrotados, y quedaron después con el convencimiento de que eran ellos los que determinaban sus propios actos.²⁶⁰

La versión del presente que se recibe, a partir de la conciencia del coronel, contrasta con la descripción del pasado que Isabel recibió de Meme. Si bien esta descripción es presentada con ciertos rasgos de asombro por parte de Isabel, es indudable que tiene como función contrastar el pasado arcádico profundamente ético con un presente apocalíptico y profano. Es evidente que la descripción que la guajira le hace a la hija del coronel corrobora la cosmovisión patricia del coronel y su familia y se insta en un mundo completamente cancelado:

Macondo fue para mis padres la tierra prometida, la paz y el Vellochino. Aquí encontraron el sitio para reconstruir la casa que pocos años después sería una mansión rural, con tres caballerizas y dos cuartos para los huéspedes. Meme recordaba los detalles sin arrepentimiento y hablaba de las cosas más extravagantes con un irreprimible deseo de vivirlas de nuevo o con el dolor que le proporcionaba la evidencia de que no las volvería a vivir.²⁶¹

Es importante resaltar que a partir de la conciencia de Isabel se tiene acceso a una definición de esta arcadia que es presentada en términos de “pintoresco esplendor feudal” que la guajira presenta no sin hacer evidente que es un pasado irremediabilmente perdido. Isabel, a medida que se adentra en los recuerdos del pasado, evidencia que con el transcurso del tiempo la leyenda es cada vez más una realidad remota.²⁶² Cabe notar que Meme es vista por Isabel como una imagen totémica que habla de una perdida existencia terrena. De acuerdo con Liliana Befumo Boschi, Meme es la depositaria de todo el pasado colectivo y media entre el pasado y el presente. La guajira se constituye en un ídolo petrificado, que una vez le ha relatado a Isabel la historia de la fundación y constitución de Macondo comienza a envejecer. Su función es conectar los espacios y los tiempos. Señala la fractura que ha originado a Macondo, “las dos líneas que se han mantenido irreconciliables: la del resentimiento, el castigo y la de la felicidad”.²⁶³

²⁶⁰ Ibid. p. 147.

²⁶¹ Ibid. p. 43.

²⁶² Ibid. p. 43.

²⁶³ Befumo Boschi, Liliana. *La problemática del espacio en la novela hispanoamericana*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata- Facultad de Humanidades. 1984. p. 70.

Por otro lado, el monólogo del niño se caracteriza por un total desconocimiento de ese pasado glorioso aunque se destaca la decadencia del pueblo, tal como se ha señalado al hablar de la imagen visual de la que parte la composición de la novela.²⁶⁴ De igual manera, y utilizando la técnica de las cajas chinas, en la novela, la fatalidad y la concepción “cataclísmica” de la historia se explicita en la voz de la esposa del coronel quien le dice a éste antes de irse al entierro del médico:

Después de todas las desgracias que han caído sobre nosotros, lo único que nos faltaba era este maldito año bisiesto. Y después el diluvio. [...] Me quedaré aquí aplanada, hasta la hora del Juicio. Si es que para entonces el comején no se ha comido la silla.²⁶⁵

La hojarasca es una novela que anuncia una catástrofe que está directamente relacionada con un ambiente de violencia que invade los rincones más íntimos de los personajes. Sin embargo, la única referencia que se hace de ésta es indirecta y a propósito de los motivos que explican el odio que siente el pueblo por el médico. Según el coronel, la crisis que se avecina tiene dos motivos, por un lado el compromiso ético de la inhumación y, por otro, la degradación de la que ha sido objeto el pueblo y sus habitantes con el paso de la compañía bananera y la “hojarasca”:

Ahora empiezo a creer que de nada valdrá mi compromiso contra la ferocidad de un pueblo, y que estoy acorralado, cerrado por los odios y la impenitencia de una cuadrilla de resentidos.²⁶⁶

Desde esta perspectiva se vuelven esclarecedoras las palabras de Carlos Fuentes cuando dice que por causa del canon realista en América Latina se ha sacrificado la realidad más vasta que incluye no sólo al mundo objetivo, sino a la individualidad subjetiva y la individualidad colectiva que han sido sacrificadas

²⁶⁴ Ante la pregunta de Plinio Apuleyo Mendoza, de ¿Cuál es el punto de partida de un libro?, García Márquez responde: “Una imagen visual”. Sin embargo, manifiesta que la imagen que dió origen a *La hojarasca* “es el viejo que lleva su nieto a un entierro”. Cf. *El olor de la guayaba*. p. 35.

²⁶⁵ *Ibid.* *La hojarasca*. p. 143.

²⁶⁶ *Ibid.* p. 29.

por miedo a la fantasía, el sueño, el delirio.²⁶⁷ García Márquez logra superar esta visión del realismo para darle una nueva dimensión, en la que lo fundamental, además del dato escondido, lo no dicho, es estructurar la realidad a partir de la conciencia mediante la técnica del monólogo interior.²⁶⁸ Si se tiene en cuenta el período en el que fue compuesta la novela (hipotéticamente desde 1949 hasta 1952 los años más fuertes de la confrontación de los partidos liberal y conservador) se capta el ambiente de una sociedad atemorizada por una violencia política y social que ha filtrado todas las esferas de la sociedad y adquieren la forma de lo inevitable a través del tratamiento poético que lo asocia con las catástrofes naturales.

No obstante, no se debe dejar de lado la asociación que el epígrafe extraído de la tragedia de Sófocles establece entre Antígona y el coronel. Tanto la primera como el segundo argumentan que el enterrar a los muertos es una obra de misericordia. Si bien, mientras esta conversación la sostiene Antígona con su tío Creonte quien representa el poder estatal, el coronel la sostiene con el padre Ángel. La complicación del drama individual y colectivo lleva a un paso más allá de la tragedia de un pueblo que adquiere dimensiones antropológicas: el deber, el miedo, la impotencia ante situaciones límites como la muerte o la violencia. En contextos de dependencia socioeconómica es difícil ser dueños de sus propias decisiones y aunque éstas surjan de una supuesta libertad, van adquiriendo el matiz de una forma más de predeterminación.

Uno de los grandes logros de la novela es terminar precisamente en donde empiezan las novelas de la violencia. Este realismo objetivista dice mucho más que la descripción detallada de las masacres, las injusticias provocadas por enfrentamientos que parecen no tener ninguna explicación racional. No se trata de que García Márquez se ocupe de justificar la violencia sino que insinúa la razón principal de ella: el miedo. Según Vargas Llosa:

²⁶⁷ Fuentes, Carlos. *Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura Económica. 1993.p. 15.

²⁶⁸ Con respecto al uso del monólogo interior en la novela europea de entreguerras dice Ángel Rama que en obras de Virginia Woolf y William Faulkner se presencia “un mismo proceso de afirmación de la realidad, de contacto más vivo con la experiencia real por cuanto es una experiencia que se sitúa en un lugar privilegiado: el contacto inmediato del personaje con el mundo que está viviendo”. Cf. *La narrativa de Gabriel García Márquez Edificación de un arte nacional y popular*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1991 . p. 55.

El clima histórico y psicológico tortuoso se encarna también [...] en una estructura narrativa tortuosa, en la que la materia no llega nunca al lector en el orden cronológico real de los sucesos, sino a través de fragmentos temporales fracturados, que corresponden a momentos distintos del pasado, y que van encontrando su cabal colocación, no en el texto, sino, retrospectivamente, en la memoria del lector.²⁶⁹

El contexto discursivo de la tragedia de Sófocles le da al drama presentado en la novela, además de una dimensión universal, el carácter de una relectura de la tragedia y asocia a los personajes con la posición de una aristocracia nostálgica por un orden perdido y que permanece indiferente ante los desmanes de un poder omnímodo. Algunos críticos han identificado al médico como parte de la “hojarasca” y mediante esta caracterización explican el constante tratamiento demoníaco que Adelaida le infringe a las costumbres y figura extraña del médico. Esta opinión, sin embargo, es inicial porque después el lector se entera, a partir del monólogo del coronel, que una vez el médico le ha salvado la vida a él, su esposa le guarda sentimientos de gratitud y cariño. A pesar de que el coronel afirma que la “hojarasca” se ha ido de Macondo y que únicamente han quedado los residuos de lo que antes fue la tierra prometida, es evidente que los viejos habitantes de Macondo ya no son los mismos. Después del remolino, el pueblo se ha convertido en “un rencor vivo”.

De esta manera, es difícil estar de acuerdo con la crítica, tanto de Lastra como de Rama según la cual la novela se ha malogrado por la inexperiencia del escritor. Lastra argumenta que la novela adolece de una diferenciación convincente de los puntos de vista y por ende una voz indistinta.²⁷⁰ Por su lado, Rama afirma que *La hojarasca* forma parte de un período de entrenamiento que propicia la actividad periodística y por ello la novela se compone de una serie acumulada de breves relatos.²⁷¹

²⁶⁹ Vargas Llosa. Op. cit.. p. 145.

²⁷⁰ Ibid. Lastra. p. 88.

²⁷¹ Ibid. Rama.p. 52.

Si bien estas dos observaciones no carecen de fundamento, es importante resaltar que independientemente de lo que se espera de una técnica e, incluso, del conocimiento que se posea del origen de una obra, al pasar el tiempo estas aparecen como anécdotas que para nada parecen afectarle la expresión de una propuesta estética coherente. Por otro lado, y tal como lo manifestó Rama, si bien la novela surge como una “traducción de la cosmovisión de Faulkner a una realidad hispanoamericana [...] el mayor logro de García Márquez consiste en plantear un verdadero teorema de la construcción narrativa a través de la organización de la novela”²⁷².

De lo anterior se desprende como uno de los grandes aciertos de García Márquez, en la obra, el penetrar en la conciencia de un grupo social que ha permanecido indiferente a los cambios y ha adoptado una postura trágica frente al curso de la historia. El patriciado ha perdido su papel en la sociedad y ve en el nuevo orden la anomia y el fin de todo aquello que le daba legitimidad. En contraposición, aparece el poder de la colectividad que se siente dueña de su destino, que se atreve a dejar atrás a un pasado de heroísmo y linaje. No obstante, el dinamismo y la vitalidad de esta colectividad se puede entrever la pérdida de valores y la degradación de lo trascendente. El pueblo ha entrado en una decadencia inadmisibile para sus fundadores que, en su calidad de aristócratas terratenientes, veían en la tierra, el honor y la honra los motivos de su existencia. Estos dos aspectos plantean una tensión axiológica entre el pasado y el presente que está lejos de ser resuelta. Si bien es cierto que la cosmovisión patricia ocupa todo el texto, es en sus fisuras en las que penetra con mayor energía la axiología de la “hojarasca” que entre otras es la que da el título a la novela. Se podría afirmar que la cosmovisión de la colectividad “anómica” aparece en forma de un discurso presupuesto y sobreentendido que pone en crisis al del patriciado y en ciertos momentos revela sus debilidades.

²⁷² Ibid. Rama. p. 55.

3.5 La otra cara de la moneda

Desde una postura contraria a la de *La hojarasca*, aunque dialécticamente complementaria, surge a finales de los años cincuenta lo que Rama ha denominado un segundo momento, antitético, en el proceso de constitución de una literatura nacional. De acuerdo con el crítico uruguayo, esta segunda etapa se caracteriza por una postura objetiva, realista y social en contraposición a la primera subjetiva, lírica y metafísica para desembocar en una tercera en la que se opera la síntesis. Coincidiendo en la concepción dialéctica de la obra, Mario Vargas Llosa identifica tres momentos claves en la producción literaria de García Márquez a partir de las concepciones del mundo que predominan en ellas. Según el escritor peruano, *La hojarasca* forma parte de un idealismo subjetivo que inevitablemente desemboca en un pesimismo esencialista; en *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) se establece, a partir de un idealismo objetivo en el que se alternan la historia social y la biografía individual, un relativismo de la visión del mundo definido en términos de esencialismo dialéctico. En medio de estas dos etapas, *La mala hora* (1962) surge como un momento de transición que funciona a modo de puente entre la segunda y la tercera. Así pues, *La mala hora* posee características desiguales pero que en general puede definirse como una perspectiva popular que se centra en el asunto político social a través del conflicto entre lo real objetivo y lo imaginario.²⁷³

La tercera etapa se inicia con *Los funerales de la mamá grande* (1962) y en ella se produce, además de una legendarización y mitificación de la realidad ficticia, la síntesis de las dos etapas anteriores.²⁷⁴ A propósito de la argumentación de Vargas Llosa, el gran acierto del narrador de *Cien años de soledad* se centra en el hecho de situarse en un plano imaginario para narrar acontecimientos reales objetivos y en el plano objetivo para narrar acontecimientos imaginarios.²⁷⁵ A pesar de la complejidad de la estructura narrativa, se confirma la misma cosmovisión aristocrática y esencialista para la que la historia no existe y es

²⁷³ Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Caracas: Monte Ávila. 1971. p. 436.

²⁷⁴ Vargas Llosa. Op. cit. pp. 399-400.

²⁷⁵ Ibid. p. 565.

imposible escapar al cumplimiento de ciertas leyes que regulan la vida y la muerte.²⁷⁶

Pese a que *La hojarasca* fue publicada en 1955, ya para 1952 se evidencia el cambio radical que se estaba operando en la escritura del García Márquez. Este giro que lejos de suceder repentinamente como lo quiere hacer creer el autor, al afirmar que surge como parte de un compromiso ineludible con la situación política y social del país, es el producto de una lenta transformación de su escritura que se hizo posible a través de la práctica del periodismo, su acercamiento al neorrealismo italiano y a la lectura atenta de autores como Ernest Hemingway y Albert Camus.²⁷⁷ Es así como para 1952 publica el cuento “La mujer que llegaba a la seis”, evidentemente inspirado en el cuento “Los asesinos” de Hemingway y el reportaje “Algo que se parece a un milagro” publicado en *El Heraldo* de Barranquilla el 15 de marzo de 1952. Posteriormente, en *El Espectador* de Bogotá publicará los reportajes que lo harán conocer como periodista en Colombia: “El relato de un náufrago” y “El relato de un ciclista” de 1955.

3.5.1 Entre el compromiso estético y político

Esta novela corta se desarrolla en un espacio y un tiempo diferente al Macondo de la primera novela, los personajes se mueven en un espacio que simplemente es llamado “el pueblo” y la historia sucede veinte años después. De hecho, su protagonista, el coronel, cuenta estar viviendo en Macondo cuando el ímpetu de la fiebre del banano, seguida de esa masa amorfa de inmigrantes denominada la “hojarasca” lo hizo huir. El coronel, excombatiente de la guerra civil de principios

²⁷⁶ Ibid. pp. 604-605.

²⁷⁷ A respecto del neorrealismo dice Rama: “se caracteriza por la observación de la realidad hecha con cierta morosidad, por el despojamiento de todo valor ornamental y por la reducción al mínimo de la anécdota. [...] Esta manera de austeridad para tocar la vida común, la vida trivial de un ser humano y rescatarlo justamente en su misma trivialidad, es otro de los elementos que concurren [...] a la composición del nuevo período objetivista y realista de García Márquez”. Ibid. Rama, Ángel. *La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1991. p. 79.

de siglo, espera la pensión de veterano concertada en el tratado de paz firmado por el coronel Aureliano Buendía a principios del siglo. Sin embargo, ha pasado casi toda su vida esperándola.

El ambiente político en la novela está predeterminado por una dictadura y un estado de sitio que se han prolongado a tal punto que ya son parte de la cotidianidad. No obstante, la resistencia civil parece estar organizándose en contra de la represión y la censura de la prensa. Precisamente, estas parecen ser las razones por las cuales Agustín, el hijo del coronel, ha sido asesinado por la policía. Tras la muerte del hijo, el coronel y su esposa ven con angustia como su situación económica es cada vez más precaria y lo único que alienta al coronel es la posibilidad de ganar en la gallera una pelea con el gallo que ha heredado de su hijo y al cual se ha dedicado completamente en contra de la voluntad de su esposa.

Paulatinamente, el gallo va despertando el interés de todos los habitantes adormecidos del pueblo, al extremo de que el rico y oportunista don Sabas, apenas disimulando su interés, le ofrece una buena cantidad de dinero por el gallo pero que posteriormente disminuirá aprovechándose de la situación económica del coronel. Tras un intento frustrado de la venta del animal, el coronel descubre el significado del gallo para el pueblo y decide esperar el día de la pelea, lo que despierta la ira de su esposa y la alegría de los amigos de Agustín miembros de la resistencia civil.

El coronel no tiene quien le escriba (1958) aparece en la producción literaria de García Márquez como parte de la búsqueda de un tratamiento adecuado del tema de la violencia que no necesariamente implica superación y abandono de la perspectiva trabajada en *La hojarasca*.²⁷⁸ Como prueba de lo anterior, está la declaración contundente de García Márquez a Plinio Apuleyo Mendoza de que estas “ideas literarias iniciales” serían retomadas posteriormente en la escritura de *El otoño del patriarca* (1975). Evidentemente, en esta última novela se lleva a

²⁷⁸ El artículo “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia” de 1959 surgía como una descripción del procedimiento de composición de *El coronel no tiene quien le escriba* que ya había terminado en París en enero de 1957. Cf. Gilard, Jacques. “El tiempo, la novela y la vida”. (prólogo). En *El coronel no tiene quien le escriba*. Bogotá: Círculo de Lectores. 1983. p. LI.

su máxima expresión el ruralismo con alusiones a la historia, además de superposiciones poéticas, políticas, literarias y mitológicas que se retoman a propósito de la identidad de América Latina.²⁷⁹ Cada uno de estos aspectos estaba presentes en su primera novela, *La hojarasca*, claro está que en menor proporción que en *El otoño del patriarca*. La complejidad de la propuesta universalista que se percibe en *La hojarasca* fue tan insólita en el contexto colombiano e incluso hispanoamericano, que lo obligó a reconsiderar el tratamiento del tema y a reiniciar una relectura de la tradición literaria colombiana más acorde con el estado de la novela social y de la violencia, así como de la reorientación de la “estética” de esta novelística.²⁸⁰

Según Jacques Gilard, la crítica que hace García Márquez a la novela de la violencia de la década del cincuenta se encuentra consignada de una forma explícita en el artículo titulado “Un libro de Arturo Laguarda” aparecido el 6 de diciembre de 1954, en el cual afirma que, en general, los autores de estas novelas no supieron ver exactamente lo que pasaba, pecaron por un excesivo apasionamiento y, sobre todo, no sabían escribir.²⁸¹ Asimismo, queda comprobado que lo que aparece de una manera más elaborada y sistemática en su artículo “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia” de 1959 formaba parte de su búsqueda como escritor consciente del papel del intelectual en el destino de su país que, salvo algunas diferencias desprendidas del momento histórico, coincidía con el papel del escritor en el siglo XIX; si en el siglo XX se establecía una defensa de los principios democráticos ante la intervención externa, en el siglo XIX se trataba de constituir un concepto de nacionalidad a partir de los principios liberales y católicos más deseables.

A este respecto, Jacques Gilard saca del olvido una columna de “La jirafa” de *El Heraldo* de Barranquilla titulada “Algo que se parece a un milagro” de 1952 en la cual se relatan los efectos producidos por los hechos sangrientos en el municipio

²⁷⁹ Cf. Giraldo, Luz Mery. *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon 1975-1995*. Santa Fe de Bogotá: CEJA. 2000. p. 21

²⁸⁰ Cuando *La hojarasca* fue rechazada por editorial Losada, en 1954, el editor Guillermo de Torre le recomendó dedicarse a otro oficio. Cf. Saldívar, Dasso. *García Márquez. Viaje a la semilla. La biografía*. Madrid: Alfaguara. 1997. p. 244

²⁸¹ Cf. Gilard. p. XLIX.

La Paz de Valledupar y la sorprendente capacidad de los sobrevivientes de demostrar la rebeldía mediante la música. Según el crítico, en esta columna se encuentra el esquema narrativo que subyace a los relatos de *El coronel no tiene quien le escriba*. En términos de Gilard, dicho esquema consiste en dejar a un lado los hechos sangrientos y poner todo su empeño en mostrar la resistencia popular a través de la actitud y el estado de ánimo de los sobrevivientes.²⁸²

Si bien en *El coronel no tiene quien le escriba* se presenta una concepción antitética con respecto a *La hojarasca*, en el sentido de la concepción de la historia, en la cosmovisión de los personajes sigue predominando la intención del autor de “comprender cuáles son las raíces de la violencia, de dónde surge y cómo se ha podido llevar a cabo”,²⁸³ así como la preocupación por las diversas concepciones del destino que, como es natural, varía de acuerdo con los grupos sociales que son materia de la realidad ficcional.²⁸⁴ Según Ángel Rama, en las obras de este período hay una preocupación de conocimiento que no se cumple cabalmente en las obras:

[...] se puede decir que sus obras del período no son obras en las cuales él desentrañe las raíces de la violencia. [...] Pero cuando quiere buscar esas raíces, aunque no las encuentre directamente, sí delimita el campo donde ellas se producen, un campo de tipo social.²⁸⁵

El coronel no tiene quien le escriba explora el método behaviorista, entendido en literatura como aquel objetivismo en el que los acontecimientos más insignificantes son tratados con la misma morosidad e interés que los considerados fundamentales en un realismo decimonónico. Sin los preámbulos acostumbrados, los hechos presentados se refieren directamente al comportamiento de los personajes (lo factual) en cuyo orden de presentación e

²⁸² Cf. Gilard. p. LII.

²⁸³ Rama, Ángel. *La narrativa de García Márquez: edificación de un arte nacional y popular*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1991. pp. 83-84.

²⁸⁴ Según Jacques Gilard, la idea del “ciclo macondiano” podría justificarse desde una perspectiva geográfica pero es insostenible cuando se le quieren aplicar los conceptos temporales e históricos. En general, lo que distancia a Macondo (espacio de *La hojarasca*, *Los funerales de la mamá grande* y *Cien años de soledad*) con “el pueblo” (*El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*) es el concepto de fatalidad toda poderosa en el primero y el de la libertad humana en el segundo. Cf. Gilard, Jacques. “El tiempo, la muerte y la vida”. Prólogo. *El coronel no tiene quien le escriba*. Bogotá: Círculo de Lectores. 1983. pp. LVIII-LVIII.

²⁸⁵ Ibid. Rama. p. 84.

intensidad de tratamiento se constituye un sistema explicativo que exige una mayor participación del lector. Es así como, *in media res*, se asiste al discurrir cotidiano de un personaje como punto inicial de la constitución de una biografía individual que lentamente adquirirá connotaciones sociales y políticas. En términos generales, la crítica coincide en que la escritura de esta novela, junto con la de los cuentos que pertenecen a este momento, realista, objetivo y social, se caracteriza por “economía descriptiva, diálogos breves y sentenciosos, precisión maniática en la descripción del objeto, fuerza significativa de las imágenes”.²⁸⁶ Aunque la generalidad de estos aspectos no comprueba de una manera decisiva la originalidad de la obra, sí permite verificar la eficacia y transparencia que en párrafos anteriores se mencionaba con relación al objetivismo proveniente de Hemingway, el periodismo y el neorrealismo.

Según Ángel Rama, tres aspectos relacionados con la composición contribuyen a la efectividad de la escritura: el trabajo “a posteriori” de un proceso de violencia previo, el desmonte de las acciones en sus partes menores con el objeto de dar a cada una de ellas la misma atención y la adopción de rasgos de tipicidad que, por la individuación intensa que se opera en la novela, no cae en el esquematismo y la simplificación.²⁸⁷ Desde esta perspectiva, debe resaltarse el tratamiento que se da al motivo y a las circunstancias que desembocaron en el asesinato de Agustín, el hijo del coronel, en manos de la policía y cuyos detalles se presentan de una manera indirecta y dosificada. Esta técnica ha sido denominada por Vargas Llosa “elemento añadido” y contribuye a que la biografía del coronel vaya adquiriendo, con el trasfondo de la violencia política, una dimensión social. Sirviéndose de este procedimiento, el narrador “falsamente” omnisciente transmite una información parcial de la conciencia de los personajes. Dicho narrador, al revelar algunos datos del pasado y callarse otros, confía en la lectura atenta que hará el lector de las descripciones detalladas. Cabe añadir que con respecto a esta intención, es evidente que predomina la focalización de la narración en el coronel pero que en los diálogos dicho punto de vista es confrontado con la perspectiva de los otros personajes.

²⁸⁶ Cf. Vargas Llosa. Op. cit. pp. 326-327.

²⁸⁷ Rama. Op. cit. pp. 87-88.

Aun cuando la novela se centra en la cotidianeidad de un matrimonio de ancianos, en realidad tiene como tema los efectos de la represión política en el ciudadano común y corriente. Como ya se ha mencionado, el anciano coronel veterano de la guerra civil de principios de siglo, la misma en la que participó el coronel de *La hojarasca*, se encuentra esperando hace más de tres décadas la pensión que solucionaría todas las penurias económicas que se han agudizado desde el asesinato de su hijo Agustín, víctima de la represión política. A pesar de que cronológicamente la historia esta ubicada en 1956, año de la toma del canal del Suez por parte de los egipcios, no se le oculta al lector que precisamente en este año, en Colombia, se atraviesa por una de las peores épocas de la violencia agudizada por la represión que ejerce el General Gustavo Rojas Pinilla. Esta circunstancia nacional se evidencia cuando el coronel le pregunta al médico si ve en las noticias del periódico esperanzas de elecciones y éste le contesta, irónicamente, que no sea ingenuo y agrega: “Ya nosotros estamos muy grandes para esperar al Mesías”.²⁸⁸

Por otra parte, la represión política es revelada a través de “elementos añadidos” tales como el “estado de sitio” que impide el paso o un cortejo fúnebre al frente de la Alcaldía y que se inicia todos los días a las once de la noche con el toque de las campanas de la Iglesia. Toque que, paradójicamente, le sirve al coronel para poner la hora exacta en su reloj de pared. El climax de la narración se produce cuando la policía ingresa, intempestivamente, al salón donde algunos jóvenes juegan a la ruleta, justo en el momento en el que coronel portaba en uno de los bolsillos de su saco un diario clandestino en donde se describía, con lujo de detalles, la resistencia del interior del país a la represión de la dictadura. Por último, se debe resaltar que la vida del coronel gira en torno a un gallo de pelea heredado de su hijo, verdadero eje de la narración, que lentamente se va convirtiendo en el símbolo de la rebeldía del pueblo, saca al coronel del sopor de toda una vida y le permite descubrir que lo más importante es la solidaridad. Según Rama:

²⁸⁸ Cf. García Márquez, Gabriel. *El coronel no tiene quien le escriba*. Bogotá: Circulo de Lectores. 1983. p. 14.

El autor no lleva al personaje a una conciencia lúcida, porque comienza a manejar un elemento al cual carga de valores simbólicos. Este elemento es el gallo de pelea.²⁸⁹

La narración de la novela se hace a partir de la revelación dosificada de datos y de una manera casi indirecta. Se parte de lo concreto, lo particular y se descarta cualquier generalidad. De esta manera se va constituyendo un mosaico de la realidad ficticia con infinidad de detalles en cuya organización predomina la intención de resaltar un idealismo optimista caracterizado por una concepción de la historia que se fundamenta en la contingencia, es decir, la historia no está escrita sino que se hace a cada momento. Como es evidente, esta postura es inversa a la expuesta en un primer plano en *La hojarasca*. En cierta medida corresponde a la perspectiva de una colectividad anómica que antes se había identificado con los estratos más bajos de la sociedad de Macondo. Inconsciente e instintiva, esta concepción se puede extraer de la conducta de los personajes:

Aparece como una praxis de la clase media del “pueblo”, no como una teoría. Ante todo, es significativo que los resistentes más militantes sean, al mismo tiempo, los personajes más entusiastamente dedicados a la ruleta y a la gallera.²⁹⁰

A modo de ejemplificación del método de composición descrito, es importante resaltar cómo el narrador describe un hecho cotidiano, dentro del más riguroso objetivismo, relacionado con la preparación de un café:

El coronel destapó el tarro de café y comprobó que no había más que una cucharadita. Retiró la olla del fogón, vertió la mitad de agua en el piso de tierra, y con un cuchillo raspó el interior del tarro sobre la olla hasta cuando se desprendieron las últimas raspaduras del polvo de café revueltas con óxido de lata.²⁹¹

Sin embargo, en las líneas siguientes, cada uno de los detalles de la descripción adquiere una nueva significación cuando, a través del diálogo, el narrador revela la miseria a la que están sometidos los dos ancianos:

²⁸⁹ Rama. Op. cit. p. 91.

²⁹⁰ Vargas Llosa. Op. cit. p. 318.

²⁹¹ García Márquez. Op. cit. p. 3.

Su esposa levantó el mosquitero cuando lo vio entrar con el café. Esa noche había sufrido una crisis de asma y ahora atravesaba por un estado de sopor. Pero se incorporó para recibir la taza.

—Y tú —dijo

—Ya tomé —mintió en coronel— Todavía quedaba una cucharada grande.²⁹²

Aplicando el mismo procedimiento, se va descubriendo lentamente cuál es la situación real de los habitantes de “el pueblo”. El coronel se viste para ir a un entierro, que es resaltado como un gran acontecimiento pues es el primer entierro de una persona muerta de forma natural en muchos años. Sin embargo, antes el coronel había mencionado que había un muerto en el pueblo y el narrador comenta que “la mujer seguía pensando en el muerto”. Líneas siguientes la mujer le dice a su marido que, tal vez en este momento, se haya encontrado con Agustín. En una primera lectura este pasaje aparece como enigmático pero inmediatamente se descubre que Agustín es su hijo y que por consiguiente está muerto. Posteriormente informa que ha sido asesinado por la policía y que el coronel se encuentra cara a cara con el asesino de su hijo, cuando son descubiertos en la ruleta. Esta dosificación de la información coincide con el punto de vista del coronel para quien los recuerdos llegan a propósito de conversaciones y detalles.

La acumulación de los pormenores, expuestos a partir de la conversación de los personajes y los recuerdos del coronel, contribuye a que la novela roce tópicos como el hambre, la miseria y la injusticia social que la literatura naturalista y populista, en su afán moralizador, había irrealizado. Este procedimiento le permite a García Márquez persuadir al lector, sin adoptar una postura dramática, de la veracidad de estos temas. Vargas Llosa ratifica lo anterior cuando destaca el papel neutralizador del humor en *García Márquez: historia de un deicidio*:

El Humor es aquí una envoltura, un halo, una alegre neblina que disimula los rasgos feos de una realidad y lleva al lector, distrayéndolo, engañándolo, a aceptar como cierta y viviente una experiencia humana que por su dureza, podría de otro modo rechazar en un movimiento de defensa.²⁹³

²⁹² Ibid. p. 3.

²⁹³ Vargas Llosa. OP. cit. p. 331.

El mecanismo que predomina en el uso del humor es el denominado “vasos comunicantes” que, como se ha explicado antes, consiste en fundir dos realidades que se modifican y se niegan de tal manera que una no destruye a la otra. A modo de ejemplo, está el acervo paremiológico, las máximas de contexto religioso y las fórmulas propias del lenguaje común en la clase media que, burlescamente, resaltan cierto carácter dramático de las situaciones en las que se enuncian. Un ejemplo mencionado por Vargas Llosa es el del capítulo tercero que se inicia con la frase que pronuncia el coronel “Este es el milagro de la multiplicación de los panes”, ante la capacidad de su mujer “para sostener la economía doméstica en el vacío”.²⁹⁴

3.6 Entre el pesimismo esencialista y el idealismo optimista

A esta altura de la exposición es inevitable hacer una comparación más profunda entre las dos novelas estudiadas. Si, por un lado, en *La hojarasca* se encuentra una cosmovisión aristocrática o patricia de la realidad y la historia, por otro, *En el coronel no tiene quien le escriba* hay una concepción propia de la clase media con una clara conciencia democrática que, aunque no ha perdido del todo los elementos de un remoto patriciado, ha cambiado completamente de escenario.

La diferencia entre el Macondo de 1928 y “el pueblo” en 1956, es el prestigio de un conjunto de valores burgueses en donde empiezan a destacarse los efectos de la acumulación de la riqueza sobre los valores propios del patriciado tales como la honra, la lealtad y la dignidad. Es decir, la transformación de una comunidad en sociedad. En *El coronel no tiene quien le escriba* se informa el precio de las cosas, un par de zapatos, una libra de café, un gallo de pelea, etc. Asimismo se descubre que la cúspide de la organización social de “el pueblo” lo ocupa don Sabas. Un viejo copartidario del coronel que, aliado con el Alcalde, ha hecho su fortuna comprando a bajo precio las tierras de los ciudadanos que han sido expulsados

²⁹⁴ García Márquez, Gabriel. *El coronel no tiene quien le escriba*. Bogotá: Círculo de Lectores. 1983. p. 21.

del pueblo por pertenecer al partido político opuesto del gobierno.²⁹⁵ En contraposición con el idealismo del coronel, el pragmatismo le impide a don Sabas comprender cualquier relación de afecto con las cosas, los animales o los espacios. De ahí que le reproche al coronel el amor que siente por el gallo e, incluso, se refiera al pueblo en términos ofensivos.²⁹⁶

Desde una perspectiva clásica, el coronel surge como un personaje novelesco cuyo mundo ha sido abandonado por los dioses. Tal como lo describe Lukács, el coronel se empeña en la búsqueda demoníaca de valores auténticos en un mundo degradado. Esta forma de tragicidad profundamente irónica, contrasta con la presentada en *La hojarasca* en donde predomina una concepción dramática. Según Lukács, “el drama es una representación del hombre y del destino; cuyo espectador es Dios”. Por ende, en los monólogos de *La hojarasca* se sostienen diálogos solitarios y se han “extirpado todas las relaciones de la vida para poder producir la relación del destino”.²⁹⁷ De ahí que ante el reconocimiento de su predeterminación, los personajes, adopten la forma de una culpa que trasciende el devenir histórico propio de los aristócratas en decadencia. Aunque en el personaje principal de *El coronel no tiene quien le escriba* persistan categorías de este patriciado, se efectúa una superación de la vacuidad de esa búsqueda de valores auténticos en un mundo degradado, mediante el descubrimiento paulatino y sostenido que hace el personaje de la vida como valor supremo. Según Gilard:

La vida es por consiguiente un valor que hasta puede resistir el agotamiento del tiempo, Aunque se acabe todo, queda la vida. Por eso puede soltar tranquilamente el anciano la única verdad que nos interesa a todos: “La vida es la cosa mejor que se ha inventado”.²⁹⁸

Esta transformación se produce gracias a la constitución del gallo como símbolo de rebeldía de “el pueblo”, justo en el momento en que descubre que en él ha renacido el sentimiento de pertenencia a una colectividad tal como lo había experimentado en los años de la guerra civil. Si el coronel, cincuenta años atrás,

²⁹⁵ Este personaje está relacionado con el del cuento “La viuda de Montiel”.

²⁹⁶ García Márquez. *El coronel no tiene quien le escriba*. p. 41.

²⁹⁷ Lukács, Georg. *El alma y las formas y La teoría de la novela*. México D.F.: Grijalbo. 1971. p. 247.

²⁹⁸ *Ibid.* Gilard. p. XCI.

abandona Macondo al presentir los efectos de la “fiebre del banano” y la “hojarasca” en la sociedad patriarcal, ahora en “el pueblo”, después de la espera de toda una vida por una pensión de veterano de la guerra, comprende que la huida había sido un gran error. Se necesitó toda una vida para descubrir que en la “hojarasca” estaba el germen del cambio y que, contrario al viejo orden, rebosaba de vitalidad. A este reconocimiento debe sumársele cierto remordimiento por no haberle insistido lo suficiente al coronel Aureliano Buendía para que no firmara la rendición en el Tratado de Neerlandia que daría fin a la guerra civil de principios del siglo XX.

Si bien la historia está regida por el azar, lo fundamental es no conformarse con la situación actual y esperar el momento en que la suerte esté a su favor. Por eso no está bien abandonarse totalmente a la resignación sino que se debe ir alimentando el deseo del cambio para aprovechar el momento adecuado. A pesar de que el pueblo se compone de gente nueva que le recuerda el desprecio que le hizo salir de Macondo, el anciano comprendió que el gallo, heredado de su hijo asesinado, sacaba al pueblo del sopor producido por diez años de historia.

Cuando el coronel arrebató el gallo de las manos de Germán, amigo de Agustín, además de sentir la sangre caliente y la profunda palpitación del animal, en medio del alborozo desproporcionado del pueblo, se le revela la profunda identidad entre los dos.²⁹⁹ Es por eso que en un momento de lucidez descubre que vender al gallo es como traicionar al pueblo. Es así como el idealismo optimista, aunque conserva ciertos rasgos del esencialismo de los personajes de *La hojarasca*, se inscribe dentro de una concepción dialéctica de la historia. Esto, sin embargo, estaba presente ya al final del preámbulo de la primera novela cuando esa voz colectiva afirmaba que la “hojarasca” había adquirido unidad y solidez “[...] y se había incorporado a los gérmenes de la tierra”.³⁰⁰ Mientras para el patriciado de Macondo la acción política es vista como inútil ante la fatalidad, en *El coronel no tiene quien le escriba* es presentada como una forma de vitalidad propia de los grupos emergentes.

²⁹⁹ El coronel “pensó que nunca había tenido una cosa tan viva entre las manos”. *Ibíd.* García Márquez. p. 64.

³⁰⁰ García Márquez, Gabriel. *La hojarasca*. Barcelona: Editorial Bruguera. 1982. p. 9.

Se podría afirmar que las dos novelas estudiadas presentan una forma de continuidad no sólo en el sentido en que la primera termina con los preparativos de un entierro y la segunda se inicia, a su vez, con un entierro. Si no porque ambas se centran en figuras del pasado que comparten no sólo las condiciones sociales, sino que además coinciden en una axiología en las que predominan el honor y el deber. Sin embargo, tal como lo expresa Ángel Rama:

Mientras el primer coronel es realmente un patricio y vive socialmente como una figura que sobrenada en un mundo degradado por la hojarasca, el coronel de la segunda obra está inmerso en la degradación del mundo que depende de factores económicos y sociales, de una serie de demandas que establecen su posibilidad de mantener o no ciertos valores. Este coronel, a la muerte de su hijo, no tiene de qué vivir. Y el problema de la obra que se mantiene con claridad y nitidez es el de la imposibilidad física de sobrevivir por parte del coronel.³⁰¹

No obstante, la importancia de *Cien años de soledad* en el contexto de la literatura de América Latina, en muchas ocasiones, se ha olvidado la evidente modernización que se operó en la literatura colombiana a partir de la publicación de *La hojarasca* y *El coronel no tiene quien le escriba*. Entre otras razones, estas dos novelas se constituyen en verdaderas relecturas de lo que García Márquez denominó en su columna sobre José Félix Fuenmayor “legítimo costumbrismo” que “saca a flote nuestras características nacionales”.³⁰² Tanto este autor como Hernando Téllez son verdaderos herederos de una concepción de la literatura heredada del romanticismo decimonónico representado por Jorge Isaacs.

El autor de *María*, en el contexto de un costumbrismo hipotecado a los estudios antropológicos, hizo una reelaboración estética de la situación de Colombia a mediados del siglo XIX. Esta ruptura no significó un abandono de los intereses de la época sino que, desde una perspectiva eminentemente literaria, realizó los mejores cuadros de costumbres al relatar la vida de los bogas en el cañón del

³⁰¹ Ibid. Rama. p. 86.

³⁰² García Márquez, Gabriel. “José Félix Fuenmayor, cuentista”. Mayo de 1950. Ver. Gilard, Jacques (Recopil.). *García Márquez. Obra periodística*. Vol. I. Textos costenos. Barcelona: Bruguera. 1981. p. 324.

Dagua, sus canciones y su dialecto, además de describir la vida de los esclavos, sus cantos y sus bailes.

La calidad literaria de la propuesta de Jorge Isaacs ha obligado a la crítica contemporánea a reconocer en él no sólo al autor de *María*, sino al que inaugura la poesía sobre la cultura de la raza negra en Colombia. Se debe resaltar que, en el caso de Isaacs, la adopción de técnicas narrativas provenientes de las tradiciones literarias inglesa y francesa no afectó su interés por los temas nacionales; por el contrario, enriqueció su obra al punto de constituir la en un verdadero modelo a seguir en términos de las posibilidades que ofrece la asimilación de otras literaturas.

Si bien es cierto que entre Isaacs y García Márquez existe casi un siglo de literatura colombiana, es evidente que hay entre ellos una semejanza con respecto a su oposición a la literatura del momento; Isaacs en relación con el costumbrismo y García Márquez con la novela social y la novela de la violencia del siglo XX. Así las cosas, *La hojarasca* y *El coronel no tiene quien le escriba* adquieren plena significación en términos de ruptura y continuidad. Ruptura con una novela comprometida carente de una elaboración estética y continuidad, con respecto a Isaacs, en cuanto relectura de una concepción de la novela que trasciende el localismo sin abandonar las aspiraciones de fundar una literatura nacional.

4. La estirpe de los desesperanzados como arquetipo del hombre auténtico en Álvaro Mutis

4.1 La irrupción de Mutis en la novela colombiana

En el capítulo anterior, hemos mencionado el hecho de que García Márquez en múltiples entrevistas, e incluso en sus obras, no ha escatimado ninguna oportunidad para hacer el debido reconocimiento tanto al modernismo, en especial a Rubén Darío, como a los poetas colombianos de los grupos denominados Los Nuevos (1925) y Piedra y Cielo (1939). En este sentido, es significativo el homenaje a Rubén Darío en su novela *El otoño del patriarca* (1975) en la que el poeta nicaragüense aparece como personaje y en donde se citan algunos de sus versos.³⁰³

De igual manera, en muchas de las entrevistas concedidas, se ha referido a Piedra y Cielo como un movimiento literariamente subversivo que, al acabar con los románticos y parnasianos a través de sus metáforas fulgurantes y audaces, define como verdaderos “terroristas de la época” en parte culpables de su carrera de escritor.³⁰⁴ Sin embargo, es claro que en el caso de García Márquez, al optar por la narrativa después de algunos intentos fallidos en la poesía, sus mayores influencias se encuentren en la novelística razón por la cual, en este trabajo, hicimos énfasis en el seguimiento de este género en el contexto de la literatura colombiana a partir del “realismo socialista” y la literatura comprometida de los años treinta y cuarenta hasta la novela de la violencia, surgida en la segunda mitad de la década de 1940.

³⁰³ Según García Márquez, “*El otoño del patriarca* está lleno de guiños a los conocedores de Rubén Darío. Inclusive él es un personaje del libro”. Mendoza, Plinio. García Márquez, Gabriel. *El olor de la guayaba*. Barcelona: Mondadori. 1994. p. 66.

³⁰⁴ García Márquez. Op. cit. pp. 53-54.

Con respecto a Álvaro Mutis (1923-) la situación es muy diferente, ya que su producción literaria se centró más en la poesía que en la prosa. Así las cosas, al pretender hacer un acercamiento a la obra narrativa de este escritor, toda tentativa quedaría incompleta sin una descripción del estado de la poesía colombiana de las décadas del treinta y del cuarenta como su horizonte de lectura. Aun cuando para la crítica la figura de Mutis haya sido central en la poesía colombiana hasta la década del 1980, lo cierto es que en su obra se encuentran tanto poemas en prosa como relatos y ensayos publicados a lo largo de los treinta años que le siguieron a la aparición de su primer poema, en 1945, en el diario capitalino *El Espectador*. Entre estos escritos en prosa se encuentran: *El Diario de Lecumberri* (1959), la novela *La mansión de Araucaíma* de 1973, así como reseñas, artículos periodísticos y conferencias consideradas clásicas en su género como *La desesperanza* y *¿Quién es Barnabooth?* de 1965. De acuerdo con esto, no es sorprendente el hecho de que, tras una nutrida obra poética, anuncie una trilogía novelística sobre su personaje Maqroll el Gaviero. Este proyecto, que se presentaba como un paréntesis en la producción del poeta, marcó el inicio de la carrera de Mutis como narrador de largo aliento, ya que en un periodo de siete años publica las siete novelas que fueron recogidas bajo el título *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Esta colección denominada “saga” por la crítica, se inicia con *La Nieve del Almirante* de 1986, está seguida por *Ilona llega con la lluvia*, *La última escala del tramp Steamer* de 1988, después *Un bel morir* de 1989, *Amirbar*, *Abdul Bashur, soñador de navíos* de 1990 y *Tríptico de mar y tierra* de 1993.

La gran cantidad de ediciones de estas novelas, iniciadas por editorial Siruela en dos volúmenes, bajo el título *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, seguida de las de Alfaguara de 1995 y 2001, las ediciones individuales de las obras de Arango Editores y Editorial Norma, lo convierten en una verdadera revelación y autor de culto en ámbitos literarios diferentes del colombiano y del mexicano en los cuales posee un grupo incondicional de lectores desde la década de 1970.³⁰⁵

³⁰⁵ Algunos de los reconocimientos obtenidos son: en Colombia, el Premio Nacional de Poesía en 1983; en México, el Premio de Crítica “Los abriles” en 1985, Premio Xavier Villaurrutia en 1989; en Francia el Premio “Médicis Etranger” en 1989; en Italia, el Premio

La irrupción de Mutis en el género novelístico agudizó la dificultad que ha encontrado la crítica al intentar caracterizar su poesía y su prosa pues, mientras la primera es narrativa, la segunda es poética. Es decir, sus novelas no han significado una ruptura ni estilística ni temática con su obra anterior. En una entrevista hecha por Eduardo García Aguilar, afirma el escritor:

Esas novelas venían anunciándose desde mucho antes. Si tu ves la *Reseña de los hospitales de ultramar*, que es un libro mío publicado en los años sesenta, pero escrito mucho antes, hay ciertas prosas de Maqroll que suponen ya una historia más larga [...] Después, en dos libros publicados en México, *Caravansary* y *Los Emisarios*, las prosas que hay allí dedicadas a Maqroll el Gaviero intentaban ser poemas en prosa, pero en verdad eran trozos de narración, narraciones evidentes con un trozo de realidad literaria construida dentro de las normas y de las convenciones con que se escribe un cuento corto o una novela.³⁰⁶

Si se tiene en cuenta que desde las primeras publicaciones de Álvaro Mutis, el poema “La creciente” de 1945 y el libro *La balanza* de 1948,³⁰⁷ irrumpen tanto las imágenes como las búsquedas poéticas y existenciales constantes en toda su obra, no sorprende que la figura de Maqroll el Gaviero haga su aparición por primera vez en la poesía “Oración de Maqroll el Gaviero” en el libro *Los elementos del desastre* de 1953. Esto, sin embargo, no significa que toda su producción poética prefigure el descubrimiento inevitable del género novelístico, pues según palabras del autor:

En el poema me muevo con mayor facilidad, estoy más en mi ambiente. En la novela, será tal vez porque soy lector de novelas, soy más consciente de mis debilidades, de mis flaquezas como narrador. Y me doy cuenta de que cuando quedo muy satisfecho con un trozo

Internacional Nonino en 1989; y, en España, los Premios Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 1997 y Cervantes en 2001.

³⁰⁶ García Aguilar, Eduardo. *Celebraciones y otros fantasmas*. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores. 1993. p. 15

³⁰⁷ Libro de poemas publicado en un cuaderno junto con Carlos Patiño, ninguno de los ejemplares se salvó del fuego durante el “Bogotazo” ocurrido el 9 de abril de 1948. Cf. “Álvaro Mutis por sí mismo”. En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*. Barcelona: Altera. 2001. p.19

de una de mis novelas es porque he estado muy cerca de la poesía.³⁰⁸

A pesar de que Mutis haya afirmado, constantemente, no poseer ningún antecedente inmediato en la literatura colombiana, lo cierto es que su formación como escritor se lleva a cabo en Bogotá. Aunque haya pasado parte de su infancia en Europa, en donde tuvo los primeros encuentros con Joseph Conrad y Charles Dickens, a quienes considera sus escritores más entrañables, el resto de los autores franceses o ingleses, objeto de constantes lecturas y en los cuales encuentra un estímulo para escribir, los leyó por primera vez en Colombia. Aconsejado por Jorge Zalamea y León de Greiff conoció a T.S. Eliot, Henry James, Stevenson, Albert Camus, Malraux, Baudelaire, Valéry Larbaud y Melville entre otros, y fue por recomendación de Jorge Zalamea que Mutis empezó a trabajar en diario *El Espectador* en donde, además, publicó sus primeros poemas.

4.2 La tradición de la poesía colombiana y Mutis

El grupo Los Nuevos, constituido desde 1924, surge en un momento de grandes cambios en Colombia. Era la época de la literatura social y comprometida que, al revelar las condiciones de explotación y de desigualdad cada vez más profundas, buscaba despertar la conciencia revolucionaria de un proletariado incipiente, siguiendo las directrices programáticas del “realismo socialista” que, posteriormente, sería impuesto a los militantes del Partido Comunista a través del Congreso de Escritores de la Unión Soviética realizado en 1934. De acuerdo con el espíritu beligerante del momento, un grupo de jóvenes intelectuales, tanto políticos como historiadores y poetas, lanza la revista *Los Nuevos* en 1925. Convencidos del papel del intelectual en la conformación de una sociedad más justa, plétóricos del espíritu de rebeldía y las ansias de reformismo, como condiciones indispensables en una cada vez menos postergable renovación generacional, se proponen dismantelar esa sociedad colombiana anquilosada por la hegemonía conservadora que ya cumplía casi cincuenta años en el poder

³⁰⁸ García Aguilar. Op. cit. p. 149.

(1885-1930). Años después el poeta Luis Vidales afirmaría con respecto a las intenciones de su grupo:

Estábamos demoliendo una fortaleza, un viejo país, una sociedad ochocentista, en los momentos en que la historia comenzaba su obra de pica contra todo lo vigente.³⁰⁹

El grupo Los Nuevos, más que una generación de poetas estaba conformado por conjunto de intelectuales de diversas procedencias. En efecto, reunió a miembros de la intelligentsia colombiana del momento provenientes de múltiples regiones y orientaciones ideológicas, desde la izquierda comprometida políticamente hasta la vanguardista y cosmopolita. En el primer grupo estarán el ensayista y poeta Jorge Zalamea, el historiador Germán Arciniegas, el poeta Luis Vidales autor del único libro considerado vanguardista en Colombia *Suenan timbres* de 1926 y, por supuesto, el poeta León de Greiff. En contraposición a esta tendencia a la modernización estaban el poeta Rafael Maya, Guillermo León Valencia, el hijo del poeta Valencia, Alberto Lleras Camargo y su primo Alberto Lleras Restrepo. Estos tres últimos ocuparían importantes puestos del gobierno e, incluso, llegarán a ser presidentes de la república, el primero representando al partido conservador y los dos últimos por el partido liberal. Cada uno de los miembros de Los Nuevos a su manera, unos con mayor éxito que otros, se empeñaron en introducir cambios radicales en todos los ámbitos de la vida colombiana, en algunos casos con clara tendencia a la anarquía y al nihilismo y, en otros, dentro de los principios más conservadores. En la editorial del primer número de la revista homónima, publicada el 6 de junio de 1925, Felipe Lleras señalaba al grupo como parte de un “pensamiento nuevo” en un momento en el que Colombia buscaba las fórmulas de un bienestar social y político y definía como parte de sus objetivos “levantar una cátedra de desinterés espiritual y contribuir a desatar una gran corriente de carácter netamente ideológico [...]”.³¹⁰

³⁰⁹ Citado por Rafael Gutiérrez Girardot. “la literatura colombiana en el siglo XX”. En *Manual de historia de Colombia*. T.III. Bogotá: Círculo de Lectores. 1982. p. 489.

³¹⁰ Citado por Armando Romero, en *Las palabras están en situación. Un estudio de la poesía colombiana de 1940 a 1960*. Bogotá: Procultura. 1985. p. 41.

El segundo movimiento, “Piedra y Cielo” (1939) surge como un nuevo intento de deslegitimar al modernismo desgastado, pero sin vínculo aparente con la generación anterior. De hecho, esta generación abogaba por la recuperación de la poesía en sí misma sin ningún aditamento político, lo que no significaba el desconocimiento de la obra de León de Greiff, Luis Vidales y Aurelio Arturo.³¹¹ Inspirados en Juan Ramón Jiménez como figura emblemática del movimiento y dentro de lo que se ha denominado “la tradición de la pobreza”, ya que además de ser un autor menor representaba la vuelta del modernismo a Hispanoamérica, lo cierto es que su influencia significó un giro de la poesía colombiana que se tradujo en una más que necesaria depuración de la retórica. En general, este grupo de poetas se propuso la recuperación de la metáfora y la simplicidad representada en dos tendencias, la americanista fuertemente influenciada por Neruda y la hispanista inspirada en la Generación Española del 27. De esta última, los mayores exponentes fueron Jorge Rojas y Eduardo Carranza.³¹²

Con respecto a Eduardo Carranza profesor de literatura de Mutis en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario y la figura más destacada del grupo, al punto de haber dado origen a la tendencia del “carrancismo” dentro del grupo de Piedra y Cielo, escribe Álvaro Mutis en 1975:

Carranza es, sin lugar a dudas, el más significativo y el más valioso de los poetas que en Colombia se agruparon hacia los finales de la década de los treinta bajo el juan ramoniano emblema de “Piedra y

³¹¹ Era evidente el cosmopolitismo del grupo de Los Nuevos. Según una lista de lecturas hechas Jorge Zalamea encontramos a: Dostoievski, Proust, Joyce, Apollinaire, Drieu La Rochelle, Rimbaud, Tagore, Claudel, Mallarmé, Valery, Ezra Pound, Maiakovski, Visen Girardoux, Lenormand, etc. En relación con Aurelio Arturo, es importante hacer un voto de salvedad. La verdad es que nunca perteneció a ningún grupo y sus antecedentes se encuentran en José A. Silva y Eduardo Castillo. Su poema más valorado es “Morada al sur”, que le merece de Álvaro Mutis una de las más hermosas apreciaciones. Consultar: Mutis, Álvaro. “Mi verdadero encuentro con Aurelio Arturo”. En *Desde el solar*. Compilación de escritos hecha por Santiago Mutis Durán. Bogotá: Ministerio de Cultura-Universidad Nacional de Colombia. 2002. p. 61

³¹² Según Rafael Gutiérrez Girardot, la denominada renovación literaria se caracteriza por una “revolución en la tradición”, es decir, se fundamentó en una mimesis con la poesía española [...] pasaron a una retórica de primor ingenioso; de un mimetismo de segunda mano, como el de Valencia, pasaron a un mimetismo más accesible, el de lo español. Con todo, no se haría justicia a lo que significaron los “piedracielistas” si se les exigiera, *a posteriori*, que hubieran sido consecuentes con “su revolución”. Cf. “Literatura colombiana en el siglo XX”. En *Manual de historia*. T. III. Bogotá: Círculo de Lectores. 1983. p. 522.

Cielo”. Este grupo realizó en Colombia la más fecunda y radical transformación de las rutinas literarias que, en el campo de la poesía, habían caído en el cultivo empobrecido y estéril de los peores resabios modernistas.³¹³

Animados por la defensa de lo poético y la poesía, Rojas y Carranza enfatizaron la necesidad de reencontrarse con el Siglo de Oro español y los moldes de la poesía española tradicional en la que se incluía la generación del 98, representada por Antonio Machado.

La vuelta tardía de la poesía española, en realidad formaba parte de una segunda etapa del modernismo que, en términos de Octavio Paz, se centraba en el redescubrimiento de la primitiva versificación acentual con la consiguiente visión analógica del mundo, que había sido reemplazada por la versificación silábica italiana en el Renacimiento, a partir de Garcilaso de La Vega.³¹⁴ Este aparente anacronismo, en medio de una de las etapas más difíciles de la historia colombiana, la denominada violencia, propició reacciones de tal beligerancia que Jorge Zalamea, perteneciente a la generación de Los Nuevos, se vio obligado a intervenir, señalando que aunque en esta generación “no radica precisa y exclusivamente” el renacimiento poético, sí se le debe destacar como el síntoma más expresivo de él.³¹⁵

4.2.1 El reino que era para mí (Mutis en la tradición literaria colombiana)

La importancia de las obras de los poetas pertenecientes al grupo de Los Nuevos y Piedra y Cielo se extendió hasta la segunda mitad del siglo XX, período en el cual surge la producción poética de Álvaro Mutis. Simpatizante de autores más que de movimientos, resalta constantemente la calidad poética de la producción tanto de León de Greiff como de Eduardo Carranza. Este último, en calidad de

³¹³ Mutis, Álvaro. “Testimonios sobre Eduardo Carranza”. (1975). *Desde el solar*. (compil. Alonso Aristizabal) Bogotá: Ministerio de Cultura-Universidad Nacional de Colombia. 2002. p. 94

³¹⁴ Cf. Paz, Octavio. “Los hijos del limo”. En *La casa de la presencia*. Poesía e historia. T.I. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1994. pp. 413-414.

³¹⁵ Cf. Zalamea, Jorge. “Notas sobre Piedra y Cielo”. En *Revista de las Indias*. Vol.V. Febrero-abril de 1940. p. 169. En relación con este aparente retroceso, León de Greiff se refirió a este movimiento como “Juanramonetes de hojalata”. Citado Armando Romaro. Op. cit. p. 48.

profesor de literatura española, es objeto de un profundo agradecimiento por parte de Mutis, pues fue a través de él que pudo aproximarse tanto al universo de la poesía del Siglo de Oro español como a José Asunción Silva, al margen de la leyenda negra que había privado a toda una generación de reconocer el valor estético del poeta colombiano.

En general, la actitud de Mutis debe entenderse más como una empatía con posturas estéticas y existenciales distanciadas de los compromisos políticos. Es decir, se podría afirmar, en términos de tradición, que su obra es deudora de la actitud poética de los “piedracielistas”, lo que no significa desconocer las calidades intelectuales de Jorge Zalamea como traductor de Saint John-Perse o de León de Greiff a quien le ha hecho varios homenajes, entre los cuales se debe resaltar el poema “La muerte de Matías Aldecoa” de la década del sesenta. Tanto Matías Aldecoa como Sergio Stepansky se constituyen en verdaderos heterónimos de León de Greiff, razón por la cual a través del poema mencionado se explicita la afinidad Mutis con el poeta de Los Nuevos.³¹⁶ Cabe añadir que, con respecto a Greiff, la crítica ha resaltado la semejanza de muchas de las prosas de Mutis con las prosas poéticas aparecidas en el libro *La prosa de Gaspar* de 1937 en donde, de Greiff, como lo acabamos de mencionar, además de inventar personajes o dobles o álter egos del poeta, utiliza el poema narrativo. Se debe destacar de igual manera, según Charry Lara, la coincidencia en “el tratamiento del trópico como fuerza anárquica, densa, febril, alucinada” en los dos poetas.³¹⁷

Aun cuando Mutis haya afirmado no sentirse parte de ningún grupo, la crítica lo ha ubicado en dos generaciones. La primera, expuesta por Armando Romero, afirma que Mutis se ubica en la segunda generación de los denominados “Cuadernícolas”, junto con Fernando Charry Lara.³¹⁸ Según Álvaro Mutis, este grupo es, a todas vistas, inexistente pues en general ni se conocían entre sí ni

³¹⁶ Cf. *Álvaro Mutis*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica. 1993. p. 51

³¹⁷ Charry Lara, Fernando. *Poesía y poetas colombianos. Modernistas- “Los Nuevos”- “Piedra y Cielo”- “Mito”*. Bogotá: Procultura. 1985. p. 65.

³¹⁸ Afirma Romero: “Ambos suponen una ruptura, un cambio, con lo establecido como norma poética en Colombia, aunque aprovechan, en el mejor sentido de la palabra, la voz de los poetas mayores, su benéfica influencia, y saben a tiempo sacarle el cuerpo a cierta estética paralizadora”. Ver. *Las palabras están en situación*. p. 85.

parecían compartir la más remota semejanza en la actitud poética ni en la concepción de la poesía. La segunda generación en la que ha sido ubicado Mutis es la de Mito. Lo más interesante de esta propuesta es que proviene precisamente de Fernando Charry Lara. Según este poeta, la generación Mito está conformada por el grupo de poetas posteriores a “Piedra y Cielo” y se caracteriza por una “notable variedad de tendencias en la concepción del poema”. En su libro *Poesía y poetas colombianos* (1985), Charry Lara afirma que dicho grupo, en relación con “Piedra y Cielo”, se distanció de Juan Ramón Jiménez por considerar su influencia desgastada y su lugar fue ocupado por Antonio Machado, al igual que por Pablo Neruda, César Vallejo, Vicente Huidobro, Luis Cernuda y Vicente Aleixandre. En cuanto a la concepción poética, afirma:

Los problemas relativos a la creación poética ganaron todo interés: el mismo temperamento reflexivo de estos poetas [románticos alemanes] se complace en juzgar la poesía como algo en que es tan admirable la oscuridad como la claridad de su nacimiento. Comenzaba a cautivarnos menos el brillo de la palabra y nos conquistaba en cambio, sin caer en franco irracionalismo, las estaciones nocturnas de la poesía.³¹⁹

A esta clasificación responde Álvaro Mutis:

Yo no sabría dónde colocarme, entre otras cosas porque siempre he escrito poesía al margen de generaciones y de escuelas. No me puedo ubicar muy bien. Se me suele poner en la generación de la revista Mito y he aceptado esta propuesta por pura comodidad. Pero en verdad, es poco lo que me une a poetas como Jorge Gaitán Durán o como Cote Lamus.³²⁰

La negativa de Mutis, con respecto a ser incluido en la generación Mito, tiene su razón más profunda en el hecho de que para él la literatura no puede estar al servicio de intereses programáticos y en la poesía tanto de Gaitán Durán como la de Eduardo Cote Lamus se encuentra cierta proclividad al compromiso político. Con relación a la revista Mito, Mutis ha afirmado que sus proposiciones literarias no le interesaban y las lecturas de la revista le parecían en extremo ingenuas y

³¹⁹ Cf. Charry Lara, Fernando. *Poesía y poetas colombianos. Modernistas –“Los Nuevos”- “Piedra y Cielo”-“Mito”*. Bogotá: Procultura. 1985. p.121

³²⁰ García Aguilar, Eduardo. *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*. Santafé. p. 142-143

carentes de criterio. Sin embargo, no niega la necesidad de Mito para el país. Cabría añadir que, según el escritor, con Jorge Gaitán Durán ni siquiera lo unió una amistad estrecha y aún menos sus posiciones políticas, estéticas o literarias. La filiación de Mutis a esta generación se hace a raíz de la publicación de su libro *La reseña de los hospitales de ultramar* en 1958 acompañada por el prólogo de Octavio Paz.

En relación con Mito por ejemplo y con Jorge Gaitán Durán, a quien admiro por su capacidad de comunicación y por que entonces, en lo que era un país caótico y anegado en sangre y en ira, significó su revista, pero con quien me vi muy poco y con cuyas ideas políticas y estéticas jamás estuve de acuerdo. A otros miembros de Mito jamás los conocí como es el caso de Cote Lamus y de Castro Saavedra. Ello no quiere decir que la publicación de mis poemas en Mito no haya sido de importancia inmensa para la difusión de mi poesía.³²¹

En relación con la literatura comprometida, tan en boga en los años cincuenta y sesenta, la radicalidad de Mutis se centra en una concepción de la literatura en la que no se concibe el localismo como un valor literario y menos aún el sometimiento de lo estético a fines políticos o programáticos. En general, dice sentirse agobiado por la literatura de ideas, no obstante, ser consciente de que esta actitud surge de lo que él llama una “posición superficial y frívola”, está dispuesto a asumirla. En 1993, a partir de esta postura, se refiere a su completo desinterés por la literatura hispanoamericana y en su lugar destaca la obra de algunos novelistas brasileños que, según Mutis, no poseen ninguna conexión con la tradición latinoamericana convencional. Entre ellos resalta *Las memorias de la cárcel* de Graciliano Ramos cuya escritura encuentra sobria y de un “estilo castigado y serio” con un inmenso valor literario y al ciclo del ingenio de azúcar, en especial *Fogo morto* (1947) y sobre todo *Pedra Bonita* (1938) de José Lins do Rego. En opinión de Mutis, esta última novela presenta cierta coincidencia con *Cien años de soledad* pues, cada una a su manera, se interesa por lo mágico y desorbitado del continente.³²² De acuerdo con esto, podemos inferir que la

³²¹ Citado por Consuelo Hernández en *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila Editores. 1996. p. 57.

³²² En 1981 le había comentado a Juan Gustavo Cobo Borda: “Si Graciliano Ramos, por ejemplo, logra una prosa tan desnuda, escueta y eficaz como la de *El coronel no tiene quien le escriba* en obras como *Angustia*, *Vidas secas* e incluso en *Las memorias de la*

concepción de la literatura comprometida, en el escritor colombiano, se subordina a un predominio de lo estético mediatizado por la sobriedad y el trabajo con la palabra.³²³ Estos dos últimos argumentos son los expuestos para ponderar, en 1965, *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) de García Márquez.

Retomando su relación con la poesía colombiana, en especial los piedracielistas, lo cierto es que las declaraciones de Mutis en lo que respecta a sus lecturas coinciden con las apreciaciones de Charry Lara quien señala a Antonio Machado como uno de los poetas predilectos de su generación. Desde una perspectiva continental Octavio Paz, en *Los hijos del Limo* (1974), propone para 1945 dos tendencias de la poesía hispanoamericana organizadas en lo que él denomina la academia del “realismo socialista” y la de los “vanguardistas arrepentidos”. Según Paz, Mutis pertenece a la segunda tendencia de la cual forman parte un conjunto de autores cuyas obras estuvieron dispersas pero que iniciaron un cambio. Esta tendencia se inicia con José Lezama Lima y va adquiriendo solidez con su propia poesía, la de Nicanor Parra, Enrique Molina y Mutis. Es así como se inaugura el comienzo de la poesía hispanoamericana contemporánea. En general, la postura de estos poetas es descrita como una vanguardia silenciosa, secreta, desengañada. Desde esta perspectiva, Octavio Paz enfatiza la caracterización de los poetas hispanoamericanos postvanguardistas, a través de la atomización de los parámetros estéticos de la poesía como una manifestación de la crisis de lo poético y cuya mayor preocupación se centró en el trabajo sobre el lenguaje y las limitaciones que éste les imponía:

No se trataba, como en 1920, de inventar, sino de explorar. El territorio que atraía a estos poetas no estaba fuera ni tampoco adentro. Era esa zona donde confluyen lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje. Su preocupación no era estética; para aquellos jóvenes el lenguaje era, simultánea y contradictoriamente, un

cárcel, por otro lado *Manuacaima*, de Mário de Andrade, es el único antecedente que pueda existir de *Cien años de soledad*. Y qué decir de José Lins do Rego: *Pedra Bonita*, *Fuego muerto*, *Niño de ingenio*, obras maestras cuyo desconocimiento es gravísimo para América”. Cf. Mutis, Álvaro. *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*. Barcelona: Ediciones Áltera. 2001. p. 43.

³²³ García Aguilar. Op. cit. p. 108-109.

destino y una elección. Algo dado y algo que hacemos. Algo que nos hace.³²⁴

A lo largo de toda la obra de Mutis, incluyendo tanto la poesía como la prosa, nos encontramos con una postura desencantada no sólo frente al mundo, sino con respecto al lenguaje. De acuerdo con Mutis, el gran problema que enfrenta el poeta es poseer un instrumento desgastado, de uso cotidiano con el que cada vez se hace más difícil trabajar. De ahí que la responsabilidad del poeta sea doble si se lo compara con la música y la pintura. Estas artes tienen a su favor el que en la tela o en el pentagrama es posible la creación de un universo de formas, colores o una combinación entre el espacio y el tiempo que es completamente inédito en el universo; por el contrario, al poeta le toca trabajar con una palabra oxidada, poblada de intrascendencia en completa contradicción con lo que la poesía es, “algo que nos trasciende completamente”.³²⁵ Sin embargo, comparada con la narrativa o el ensayo, Mutis piensa que la poesía puede ir más lejos, llegar mucho más al centro del blanco. Por esta razón se juzga fuera de su elemento al escribir novelas y si llega a sentirse satisfecho con algunos pasajes, es porque está más cerca de lo poético. ³²⁶

En relación con la apreciación de Octavio Paz sobre la exploración del lenguaje por parte de los postvanguardista, en “Los trabajos perdidos” del libro *Los elementos del desastre* de 1953 encontramos algunas de las imágenes recurrentes en Mutis, no sólo sobre su concepción de la poesía sino del poeta. Según el escritor, la labor del poeta no es más que un constante fracaso y su obra un fruto inútil que se presenta en forma de una hoja seca y amarilla prensada entre las páginas de un libro:

La poesía substituye,
la palabra substituye,
el hombre substituye,
los vientos y las aguas substituyen...
la derrota se repite a través de los tiempos

³²⁴ Paz, Octavio. “Los hijos del limo”. En *Obras completas*. T.I. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1994. p. 461.

³²⁵ Cf. García Aguilar. Op. cit. p. 119.

³²⁶ **García Aguilar. Op. cit. p. 122**

¡ay, sin remedio!

La poesía no posee la facultad de sustituir al mundo pues si esta fuera su función ya estaría hecho el milagro. Es posible tal vez que los dioses hagan el poema y que no haya hombres para realizar esta labor. No obstante, esta faena podría ser cumplida por los “mejores” cuyo destino es:

Cruzar el desierto cantando, con la arena triturada en los
dientes y las uñas con sangre de monarcas, es el destino de los
mejores, de los puros en el sueño y la vigilia.

Es de esta estirpe de hombres que se componen los personajes tanto de la poesía como de la prosa. Los poetas para Mutis cargan en sus espaldas todo lo árido y monstruoso del hombre pero contradictoriamente la inocencia de quien cumple un destino que le ha sido previamente asignado y del cual no le es posible escapar. Los poetas, a modo de héroes épicos, pagan con su soledad la salvación de la humanidad. Este destino trágico y, en consecuencia, solitario los convierte en “los mejores”. De ahí que las novelas que se recogen bajo el título de *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviro* se constituyan en una saga, en cuanto historia de un grupo bien diferenciado de seres humanos que Mutis ha denominado los “desesperanzados”.

4.3 De la estirpe de los desencantados

Aunque dentro de la producción literaria de Mutis, *El diario de Lecumberri* (1959) se constituye en un verdadero preámbulo de la escritura poética aplicada a la narrativa, además de la caracterización trágica del poeta en cuanto conciencia que tiene que convivir con la lucidez, es en su primera novela *La mansión de Araucaíma* (1973) en la que se inicia la aplicación de una concepción la escritura de la poesía en la narrativa. Esta novela tiene como subtítulo “Relato gótico de tierra caliente” y se compone de una serie de prosas poéticas en la que, sumatoriamente, se va constituyendo un ambiente y una trama cuyo desenlace

es el asesinato de una muchacha que representa el fin de la inocencia en medio de una obstinada decadencia. De ahí en adelante, entre los otros textos publicados antes de la década de 1980, se encuentran algunos cuentos en los que se empeña en una detallada reconstrucción histórica de momentos claves de la civilización occidental e hispanoamericana: “La muerte del estratega”, “El último rostro”, “Antes de que cante el gallo” y “Sharaya”. En general, en estos cuatro relatos de tema histórico, a modo de epifanías, se narra el momento exacto en el que a los personajes se les revela la intrascendencia de su tránsito por el mundo, sobre todo si han pretendido cambiar el curso de la historia. Estos cuentos, cuya estructura se repite caleidoscópicamente entre sí, surgen como parte de una búsqueda arqueológica de los antecedentes más remotos de Maqroll el Gaviero. De esta manera, todos los personajes forman parte de la estirpe de los desesperanzados a la que pertenecen, según Mutis, algunos personajes históricos como San Pedro y Simón Bolívar.

A modo de ejemplo, el relato histórico, “La muerte del estratega” (1973) se inicia con un recuento de la investigación del Concilio Ecuménico de Nicea, en los trámites relacionados con la canonización de un grupo de mártires cristianos cruelmente asesinados por los turcos. Entre la lista de los posibles candidatos surge la figura de Alar el Ilirio, hijo de una familia de la corte del imperio Bizantino y educado en la Grecia de los neoplatónicos. Los resultados de la investigación, lejos de comprobar su calidad de mártir, descubren en este personaje a un ser incrédulo con respecto al cristianismo. Alar, llamado el Ilirio por su ojos hundidos y rasgados, era hijo de un alto funcionario del Imperio. Sorprendida la familia del joven por la incredulidad que éste no se esforzaba en ocultar, en medio de la más cruenta persecución iconoclasta, ve como única manera de salvarlo alejarlo de la corte y consigue que Alar el Ilirio sea nombrado Estratega en los *Themas* de Lycandos (Siria) del imperio Bizantino durante el gobierno de la Basilissa Irene.

En contraposición a la intransigencia religiosa del imperio, el joven estratega cae en un profundo escepticismo y concluye que todo intento de salvar al mundo es vano desde el momento en el que se ha adoptado el cristianismo. Según el

personaje, Bizancio habría podido ser la salvación del hombre, en cuanto último refugio de la cultura griega de la cual admiraba su concepción de “los dioses a imagen y semejanza del hombre”; sin embargo, estaba irremediablemente condenada a desaparecer bajo la barbarie, ya sea de los cristianos o de los musulmanes.

El descubrimiento del inevitable del fracaso lo convierte en un personaje fatalista lúcido que, si bien no es pesimista, es consciente de la inutilidad de cualquier intento de cambiar una situación, pues jamás se obtendrá el efecto esperado. Casi como una figura gemela en “El último rostro” (1978) se retoman los momentos que preceden a la muerte de Bolívar, revelando a un personaje completamente decepcionado, consciente de haber cometido un grave error al haber interrumpido un proceso histórico que apenas se iniciaba y para colmo, empeñarse en la independencia de un pueblo que no ha podido entender las responsabilidades que implica la libertad.³²⁷

En su calidad de trashumantes en un mundo deteriorado, llenos de incertidumbres y nostálgicos de un tiempo mítico en el que alguna vez existió el orden, tanto Alar el Ilirio como Bolívar se constituyen en verdaderos solitarios cuya lucidez se centra en el reconocimiento de, además de la torpeza en la pretensión intervenir en las acciones humanas, la imposibilidad de cambiar el destino, lo que no significa ser estáticos y conformistas. De tal manera que el reconocimiento de la ineficacia de la voluntad del cambio los hace incompresibles a los ojos de los demás, razón por la cual se encuentran en un estado de incomunicación que se confunde con la indiferencia, la enajenación o la simple locura. Todas éstas características propias de los eremitas.³²⁸

En su condición de desesperanzados, los personajes mutisianos están en capacidad de digerir su propia muerte a la cual no rechazan y en la que esperan encontrar, al considerar todos los elementos que la anticipan, una armonía que

³²⁷ Es sabido que este tema fue cedido por Mutis a García Márquez. Lo que se narra en este relato corresponde al capítulo VI de *El general en su laberinto* (1989).

³²⁸ Mutis, Álvaro. “La desesperanza” (1965). En *Prosas*. T. II. Bogotá: Procultura. 1985. pp.191-192.

sólo ellos perciben y recrean continuamente. Esto explica que Alar el Ilirio se aventure a una batalla perdida, inspirado en el cumplimiento de su deber y, en el caso de Bolívar, se acepte sin el menor rasgo de rebeldía el encuentro con la muerte entre quienes no lo quieren. Aunque Mutis denomine a esta tipología humana de “desesperanzados”, por no encontrar un término más adecuado, no significa que estén reñidos con la esperanza, pues se involucran en asuntos que están directamente relacionados con intereses que nunca van más allá de sus sentidos y breves triunfos del espíritu: “El desesperanzado no “espera” nada, no consiente en participar en nada que no esté circunscrito a la zona de sus asuntos más entrañables”.³²⁹

La producción literaria de Mutis, desde la década de 1960 hasta la de 1980, se empeña en la caracterización de una actitud vital, que ha encontrado su espacio más propicio en la literatura, denominada la “desesperanza”. Álvaro Mutis, consciente de la importancia de legitimar dicha categoría, menciona algunos de los personajes de novelistas y poetas que le permiten ejemplificarla en su conferencia “La desesperanza” dictada en México en 1965. No obstante, el autor declare que dichos personajes poseen sus más remotos orígenes en algunas tragedias de Sófocles, se adelanta a afirmar que, en general, esta estirpe de “fatalistas lúcidos” esta más claramente delineada en las obras del escritor polaco Joseph Conrad en especial en su personaje Axel Heyst de *Victoria* (1915), además de Marlow personaje narrador de *Lord Jim* (1900). A partir de este modelo, se aventura a configurar un árbol genealógico en el que se encuentran los heterónimos de Fernando Pessoa (Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro Campos y Bernardo Soares), Barnabooth personaje del *Diario íntimo* (1908) de Valéry Larbaud y el coronel en la novela de García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) entre otros.

Así las cosas, la desesperanza parece constituir una tipología humana que, aunque presenta plena existencia en la obra literaria, en el caso de Maqroll el Gaviero, en calidad de álgter ego del autor, podríamos considerarla como parte de una toma de posición estética e ideológica de Mutis frente al papel de la literatura

³²⁹ Mutis, Álvaro. Op. cit. pp. 191-192.

y el arte dentro de la sociedad. De tal manera que, al configurarse en la totalidad de su obra se le podría aplicar el concepto de ideologema planteado por Medvedev-Bajtín.³³⁰

4.3.1 El desesperanzado: ideologema del poeta moderno

Cuando se publica *La Nieve del Almirante* (1986) el personaje central de la obra, Maqroll, ya está completamente elaborado. Sobre todo porque las novelas surgen como una ampliación de lo presentado en las poesías las cuales, como ya hemos explicitado, no le ofrecían el espacio suficiente que la entidad ficticia demandaba. De ahí que para una mejor aproximación a Maqroll sea indispensable retomar la obra poética anterior. Ahora bien, este personaje, en cuanto álgter ego de Mutis, comparte el estatuto de heterónimo tal como se presentan en lo que corresponde a Fernando Pessoa, Valéry Larbaud y León de Greiff, cuyas obras se constituyen, según lo expuesto por Mutis en sus ensayos, diversos personajes ficticios en los que se reconoce el modelo del desesperanzado. En la poesía, Maqroll el Gaviero surge como una personalidad alterna del poeta a través de la cual se hace verosímil un yo poético poseedor de una experiencia de vida que le permite explorar una actitud vital consonante con la suya. En definitiva, en Maqroll se reúne la experiencia interior del autor como pretexto para no hablar en primera persona y a través de la cual se hace una selección de incidentes de su propia vida y de los demás. Mutis ha manifestado en innumerables ocasiones su amor por la aventura pero es consciente de la inutilidad de ésta. Según Mutis, Maqroll:

³³⁰ Con el término ideologema, propuesto por Medvedev-Bajtín, pretendo hacer acopio de una serie de rasgos que constituyen una tipología humana y social integrada por los álgter egos de los escritores dentro de una producción estética. Si bien este concepto se refiere a una reconstrucción ideológica que un grupo social hace de otro, en este caso nos permite corroborar la autodefinición que hacen los poetas de sí mismos, dentro de la obra literaria, en contraposición a los hombres comunes y corrientes. En una lectura personal, la configuración del personaje-poeta como ideologema, además de una axiología estructurante en la obra, expresa la toma de posición del autor frente al mundo. Cf. Bajtín-Medvedev. "Las tareas inmediatas de los estudios literarios". En *El método formal en los estudios literarios*. Introducción a una poética sociológica. Madrid: Alianza Editorial. 1994. pp. 65-67.

[...]carga con todo lo que yo hubiera querido ser, con todo lo que yo hubiera tenido que ser y que no fui capaz de ser y comparte lo que yo he sido para que pueda dar más o menos una mezcla balanceada.³³¹

Sin embargo, se debe resaltar que mientras en la producción poética Maqroll es una entidad ficticia en constante estado de reflexión para quien la poesía es una forma de ética; en la novela, es un personaje-conciencia cuyo imperativo categórico es la estética. Ésta es la que guía al Gaviero en su interminable deambular por el mundo y, a modo de episteme, le permite adivinar un orden en medio del caos, el desastre y el deterioro. Este orden relacionado con la trascendencia a la que se accede a través de la poesía, bajo ninguna circunstancia podrá reemplazar a la vida. En Maqroll, la estética es la lente a través de la cual se corroboran sus intuiciones, experiencias pasadas, la actualidad del pasado histórico y, en forma derivada, se evalúa el presente en todo lo que tiene de previsible. Precisamente, es la estética como episteme la que le ha permitido a Álvaro Mutis ocuparse de los más diversos temas sin por ello adentrarse en discusiones que perviertan su concepción de la literatura. Si por un lado rechaza la literatura comprometida o al servicio de las ideas, por otro, sin haber trazado un plan previo, lo que no significa no poseer una concepción clara de la historia y la poesía, su novelística no esquiva los problemas políticos o sociales de América Latina y Colombia.

Una intuición poética es una visión intensificada y profundamente enriquecida de la realidad. Tú ves la realidad cotidiana plana y ordenadamente: ves esta lámpara, este cuadro, me ves aquí tendido, hay la luz peculiar de la cinco de la tarde. La poesía es tomar toda esta circunstancia en dos palabras: una visión totalizadora.³³²

De esta postura, eminentemente estética, se colige que la concepción de la literatura de Mutis trasciende el sentido de lo histórico de toda producción artística y, en general, explica el hecho de que la historia, en cuanto imperativo categórico, esté muy lejos de constituirse en un proceso acumulativo del desarrollo de las sociedades latinoamericanas, tal como ha sido planteado por la

³³¹ García Aguilar. Op. cit. p. 69.

³³² Entrevista con Guillermo Sheridan, U.A. de México, noviembre de 1976. En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaveiro*. Barcelona: Ediciones Áltera. 2001. p. 41.

crítica de tendencia sociológica. Mutis no interroga a la historia, sencillamente, porque contrario a lo que se cree en la modernidad ésta no lleva a ninguna parte y para colmo el hombre contemporáneo está absorto en un desarrollo tecnológico que lo distancia cada vez más de sí mismo. La historia en cuanto magma que se mueve y se desplaza sin propósito carece de un plan preconcebido y está muy lejos de llevarnos hacia la civilización.³³³ En consecuencia, en Mutis la historia y el destino se equiparan, pues éste al igual que aquella es “un río en creciente que avanza sin plano ninguno en pleno desorden”.³³⁴ Aun cuando, la vida de los hombres siempre ha sido un deambular sin puerto de llegada, la posesión de esta verdad ha sido exclusiva de los poetas quienes desde siempre se han caracterizado por el fatalismo lúcido propio de los desesperanzados:

Todo paralelismo histórico, además de inútil, sólo indica una invencible pereza mental. La historia no se repite jamás. Lo que sí se repite y en forma ineluctable, es un cierto patrón al que se ajustan los hechos y los procesos históricos, cada uno con su peculiar e irrepetible máscara tras la cual se esconde el vasto y oscuro misterio de nuestro destino.³³⁵

En general, para Mutis, los problemas que aquejan al continente americano se inscriben dentro de una decadencia de Occidente que se inicia con la caída de Constantinopla en 1453 y que, además, forman parte del desastre que irremediamente bordea al hombre y a todas sus empresas. Esta pérdida de sentido está relacionada con la insistencia del hombre moderno en el llamado libre albedrío que sustenta a la democracia. Según Mutis, “La mayoría no puede producir sino necedades y soluciones mediocres, intermedias y falsas y no puede determinar nada”.³³⁶

Álvaro Mutis siempre se ha definido como monárquico, que no defiende al rey sino al trono. Su simpatía por la monarquía se centra en el origen trascendente del poder. Si bien no comparte en su totalidad sus fundamentos, tales como la imposición de una verdad. Con respecto a este punto, piensa que en la

³³³ García Aguilar. p. 47.

³³⁴ *Ibíd.* p. 45.

³³⁵ Mutis, Álvaro. “De cómo mueren los imperios” (1981). En *De lecturas y algo del mundo*. (compil. Santiago Mutis). Santafé de Bogotá: Seis Barral editores. 1999. p.190

³³⁶ García Aguilar. p. 43.

democracia se exhibe cierta hipocresía propia de la modernidad y que se sustenta en el argumento de que para ella nada está dado, todo es indeterminable, cuestionable, cuando en realidad nadie puede cuestionar el mundo que sobre la base de ella se configura. Asimismo, no es posible dar crédito a la idea del libre albedrío cuando no existe la libertad. Nuestras decisiones y proyectos en el caso de tener feliz término surgen “en el contexto de un conjunto de valores, creencias, anhelos... que ya está dado y cuyo surgimiento nadie decide ni determina”.³³⁷

Desde el punto de vista de Mutis podemos inferir que los álter egos de los poetas mencionados constantemente por él, Pessoa, Larbaud, de Greiff, etc., representan en sí mismos a un grupo social que, aunque no exhiben una vida fuera de la producción estética, lo cierto es que constituyen una tipología humana cuya presencia, como ya lo hemos dicho, se puede rastrear en la literatura universal desde algunas tragedias de Sófocles, hasta *El coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez; no es otra razón la que motiva la argumentación del ensayo “La desesperanza” de 1965.

El “desesperanzado” -conciencia poética y personaje central en la obra de mutisiana, en su calidad de ideograma- se configura como una entidad que en sí misma representa una noción ética y filosófica tanto de la poesía como del poeta. Así las cosas, se puede inferir que el álter ego está íntimamente relacionado con una función social referida a la obligación del poeta de revelarle a los hombres la auténtica naturaleza del mundo y el tamaño de su destino. Contrario a este rol social, en la obra de Mutis se expresa, en el estatuto del personaje de Maqroll, cierto grado de marginalidad y de aislamiento ante el tremendo espectáculo que representa la destrucción del mundo. En el personaje, la destrucción adquiere el sentido de un suicidio que resulta de la renuncia de la especie humana a continuar viviendo en un planeta, en el que los hombres fueron puestos por “un extraño azar propiciado por los dioses”:

³³⁷ Ruiz Portela, Javier. “La democracia en cuarentena”. En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviro*. Barcelona: Ediciones Áltera. 2001. p. 106.

Antaño los poetas fueron escuchados como voces del destino, como propiciadores de un orden sagrado, como los detentadores de las más secretas razones que tienen –o tenía- el hombre para negar la nada.³³⁸

Por consiguiente, el hecho de que Maqroll tenga como oficio ser el Gaviero, marinero al cuidado de la gavia, vela que se coloca en el mastelero mayor de las naves y cuya función es registrar cuanto se pueda ver desde ella,³³⁹ le asigna la obligación de guiar a los hombres, ya sea en medio de la niebla o la oscuridad profunda del océano. En este sentido, la función del personaje de Mutis en la obra, además de ostentar la conciencia de la imposibilidad de realización de los sueños, centra todo su interés precisamente en el fracaso, en el error, pues es por intermedio de él que podemos vislumbrar la naturaleza del destino y la experiencia del hombre que, como ya se dijo, está muy lejos de ser acumulativa y progresiva. En palabras de Mutis:

La historia supone ser el testimonio del paso del hombre sobre la tierra, y vemos que es una repetición incesante de derrotas y de fracasos, como lo es también, en buena parte la vida del hombre. Nosotros nacemos derrotados y terminamos más derrotados aún, lo cual no es posición contra la vida, ni es tampoco una negación de la vida. Acepto plenamente la vida, no con ninguna felicidad de tipo protestante o más bien calvinista. La acepto como algo que me es dado y ahí está. Que me derrota. Pero no importa, sigue siendo espléndido el espectáculo.³⁴⁰

La constante diatriba contra las mentiras que alimentan a la modernidad se centra en la obligación social de todo poeta de cuestionar esas verdades que dicen sostener al hombre y que son fuente de toda sus desdichas. Para Mutis, cada día se conspira más contra la persona, el individuo, cada vez se hace más evidente la

³³⁸ Cf. Mutis, Álvaro. “La cita de los poetas” (1981). En *De lecturas y algo del mundo*. (compil. Santiago Mutis). Santafé de Bogotá: Seix Barral Editores. 1999. p. 192.

³³⁹ En la entrevista concedida a Eduardo García Aguilar, Mutis afirma que el nombre de Maqroll fue intencionalmente creado para connotar universalidad pues no remite a ninguna zona geográfica, nacional o regional y tiene como modelo el origen de Kodak, en el sentido en que fuera internacional y pudiera ser pronunciado en todas las lenguas. Cf. García Aguilar, Eduardo. *Celebraciones y otros fantasmas*. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores. 1993. pp. 16-17

³⁴⁰ Mutis, Álvaro. *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*. Barcelona: Áltera. 2001. p. 52.

condición de rebaño y para colmo las computadoras van a generalizar esta situación como sistema. Se ha dejado de lado el mundo sacralizado y mítico, se ha descartado lo sagrado y se ha deificado a la racionalidad.

La saga de Maqroll el Gaviero se compone de siete novelas *La Nieve del Almirante*, *Ilona llega con la lluvia*, *La última escala del Tramp Steamer*, *Un bel morir*, *Amirbar*, *Abdul Bashur, soñador de navíos* y *Tríptico de mar y tierra*. En ellas son recurrentes tanto el topos del viaje como la travesía por los espacios en donde gobiernan las fuerzas más elementales de la naturaleza y del hombre. Estos aspectos temáticos y estructurales, el viaje y los espacios selváticos, han sido determinantes de la tradición de la literatura de América Latina desde el diario de Colón hasta *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, novela en la que el narrador va en busca de la tierra primigenia donde espera encontrar a Rosario. En la literatura colombiana, mientras estos elementos aparecen en *María* (1867) de Jorge Isaacs a través del deambular de Efraín por el cañón del río Dagua como ritual de iniciación tras el cual debería encontrarse con su amada, en *La vorágine* (1924), el periplo de Arturo Cova por la selva amazónica está alentado por los deseos de gloria una vez que regrese a la civilización; sin embargo, este sueño romántico se desvanece en el *mare mágnum* de las fuerzas elementales de la naturaleza. Incluso en autores de otras latitudes como Joseph Conrad se retoma el trópico (de América o África) como espacio que le permitirá el encuentro con las fuerzas avasalladoras de la naturaleza que ofrecen a los personajes la aventura como opción de vida. A pesar de la recurrencia del viaje y la selva en la literatura mencionada, en Mutis no se relacionan, exclusivamente, con una concepción dicotómica que podría ser expresada en términos de civilización-barbarie o centro-periferia, sino que le permiten expresar la naturaleza humana. En su ensayo “La desesperanza”, Mutis afirma:

El trópico es más que un paisaje o un clima determinados, es una experiencia, una vivencia de la que darán testimonio para el resto de nuestra vida no solamente nuestros sentidos, sino también nuestro sistema de razonamiento y nuestra relación con el mundo y las gentes.³⁴¹

³⁴¹ Mutis, Álvaro. “La desesperanza”. En *Prosas*. Tomo II. Bogotá: Procultura. 1985. p. 201.

Si bien es cierto que Maqroll no siempre es el protagonista de las siete novelas que conforman la producción novelística de Mutis, en cada una de ellas, sus protagonistas parecen constituir una casta de hombres que nos permitiría hablar de saga al considerar el conjunto de novelas como un todo. Tanto Ilona como Abdul Bashur y Jon Iturri (protagonista y narrador de *La última escala del Tramp Steamer*), forman parte de esa familia espiritual a la que pertenecen el Bolívar de “El último rostro” y Alar el Ilirio de “La muerte del estratega” e, incluso, Marlow y Axel Heyst de Conrad. Tal como lo afirma Consuelo Hernández, al comparar a Joseph Conrad con Álvaro Mutis, la presencia en *Lord Jim* (1900) del personaje narrador Marlow coincide con el papel de Maqroll en las novelas.

Así es como, para estos personajes no son importantes sus aventuras sino las impresiones que le generan y su mayor cualidad, en cuanto personajes-conciencias, reside en que han logrado superar la cotidianeidad y en especial no pertenecen a ninguna parte.³⁴²

Por consiguiente, para la aproximación a la producción novelística de Mutis se tomarán *La Nieve del Almirante* (1986) y *Un bel morir* (1989). Los criterios de selección se centran, en primer lugar, en la coincidencia en la estructura narrativa en la que además de aparecer Maqroll como punto de vista, se manifiesta un lector privilegiado que organiza los manuscritos, autor de la introducción, en el caso de la primera novela, y, en las dos obras, el que anexa en los apéndices las “crónicas”, que en realidad son los poemas publicados anteriormente.

En segundo lugar, entre estas dos novelas encontramos ciertos elementos temáticos de continuidad. Mientras *La Nieve del Almirante* comienza en medio del periplo de Maqroll por el río Xurandó y termina con Maqroll en la cordillera, *Un bel morir* se inicia con la llegada del Gaviero a la población de La Plata a orillas de un río y termina, aparentemente, con la muerte del personaje en un planchón

³⁴² Consuelo Hernández. Op. cit. p. 66-67.

detenido en los esteros del río. Se debe resaltar también el que las dos novelas presenten la recurrencia temática y estructural del topos del viaje y el camino como fermento de las reflexiones de que se componen las narraciones.

4.3.2 *La Nieve del Almirante* o una travesía interna hacia la comprobación

El constante vagabundear del personaje, a lo largo de los poemas y las novelas, lo convierte en símbolo del peregrinaje propio de quien busca el paraíso perdido por no haberlo reconocido a tiempo, es decir, se configura como arquetipo de la condición humana. La novela se inicia con una introducción redactada por un “lector privilegiado”, para quien se evidencia la presencia de las fuerzas trascendentes del destino y el azar al encontrar los apuntes del “diario de viaje” que había hecho el Gaviero por el río Xurandó, tras abandonar la posada “La Nieve del Almirante” en el páramo, cuando creía que se había borrado todo rastro de su amigo.

Escondido en la solapa del libro *Enquête du Prévôt de Paris sur l'assassinat de Louis Duc D' Orleans* de P. Raymond (Investigación del Preboste de París sobre el asesinato de Luis duque de Orleáns),³⁴³ Maqroll, en este diario, se propone narrar las vicisitudes de su travesía por la selva en busca de unos aserraderos; sin embargo, gran parte de sus escritos se centran en los comentarios de las lecturas adelantadas y las reflexiones que, a la postre, le permiten evadir la exasperante monotonía de los momentos de insomnio y calor insoportable que eran los más abundantes.

Absorto en sus lecturas y presa del hastío, el Gaviero imagina la existencia de una vida que transcurre a su lado, “hecha de la suma de todos los momentos en

³⁴³ Según el narrador: “Alevoso asesinato del hermano de Carlos VI de Francia, ordenado por Juan sin Miedo”. Cf. Mutis. *Ibíd.* p. 16. Con respecto a este último se refiere Maqroll como una de las historias que contaba a los fogoneros del carguero. “Me pedían siempre que les repitiera la muerte de Juan sin Miedo a manos de la gente del Rey en el puente de Montoreau y las fiestas de la boda de Carlos el Temerario con Margarita de York” Cf. *Ibíd.* p. 99.

que deseché en ese recodo del camino”.³⁴⁴ Ésta, aunque ajena, arrastra todas las quimeras, sueños, proyectos y decisiones de una “existencia que transcurre en el limbo de lo contingente” y se constituye en un destino que habría sido el de él. En esta vida paralela, en esa “otra orilla”, se acumulan y adquieren coherencia todas las decisiones que no se tomaron, los lugares en los que pudo haber estado y los encuentros improbables. Con todo, en el constante devenir de la existencia, según Maqroll, el hombre se esfuerza en encontrarle un orden a la vida e intenta descubrir la verdadera esencia del pasado y el futuro. Es así como, el topos del viaje aunque está presente en el deambular del personaje por el río Xurandó, lentamente va adquiriendo la forma de un viaje interior. Es decir, lo que inicialmente se presenta como una novela de aventuras, mitológica, en realidad se constituye en un relato de conocimiento, “gnoselógico”, en el que la acción es insignificante porque todos los esfuerzos se centran en la búsqueda del ser y en una explicación plausible de la existencia humana. A partir de esta caracterización, Maqroll va adquiriendo la categoría de un filósofo para quien la existencia, si bien es un camino, no lleva a ninguna parte:

Una caravana no simboliza ni representa cosa alguna. Nuestro error consiste en pensar que va hacia alguna parte o viene de otra. La caravana agota su significado en su mismo desplazamiento. Lo saben las bestias que la componen, lo ignoran los caravaneros. Siempre será así.³⁴⁵

A este respecto, la novelas de Mutis parecen presentar varias antecesoras, por un lado, esta la “novela de artista” que, como ya se ha mencionado, surge a finales del siglo XIX como un intento de constituir una biografía intelectual en la que se contemplen los temas más importantes en la vida de un creador. Es así que aparece como iluminadora la referencia que hace Mutis del *Diario íntimo de A. O. Barnabooth* (1908) de Valéry Larbaud en su ensayo “¿Quién es Barnabooth?” de 1965.³⁴⁶ En esta conferencia, dictada en México, el autor colombiano se empeña en la recuperación del personaje de Larbaud quien, en su calidad de álter ego del escritor francés, aparece como autor del diario, un cuento corto y una colección

³⁴⁴ *Ibíd.* p. 24.

³⁴⁵ Mutis. *Ibíd.* p. 26.

³⁴⁶ Mutis. Álvaro. “¿Quién es Barnabooth?”. En *Obra Literaria Prosas*. T. II. Bogotá: Procultura. 1985.

de poemas. Según Mutis, Barnabooth pertenece a la misma familia de Hamleth con respecto a Shakespeare, el Quijote con Cervantes y Julián Sorel en relación con Henry Beyle. En consecuencia, se evidencia una identificación entre autor y personaje sólo hasta el punto en que éste, en cuanto entidad ficticia, efectúa ciertos dictámenes del destino imposibles de cumplir al autor. En realidad, el *Diario íntimo de A. O. Barnabooth* se ocupa de las vicisitudes del viaje de un peruano millonario a Europa y que “lleva en sí todas las sangres y la carga de todos los paisajes del nuevo continente”.³⁴⁷ Con respecto a la naturaleza del personaje, explica Mutis que:

Representa el resultado de las búsquedas de Larbaud hacia su intento de dar a conocer una obra que no sea una verdadera confidencia y que le permita crear un tipo de poeta exterior a sí mismo, por intermedio del cual expresará su estado de alma permanente, algunas de sus reacciones de viajero mezcladas con sentimientos e impresiones de su invención.³⁴⁸

No es gratuito el hecho de que Larbaud se inicie en la literatura como traductor y descubridor de valores literarios desconocidos o mal difundidos en Francia. Es así como se ocupará de la traducción de Gabriel Miró, Walt Whitman, James Joyce y José Asunción Silva entre otros. Esta última referencia es de vital importancia, en el sentido en que su álter ego, Barnabooth, parece estar inspirado en los modernistas hispanoamericanos. Desde este punto de vista, su personaje posee las características propias del rastacuero semejante a José Fernández de la novela de Silva.

En el caso de José Asunción Silva, su novela *De sobremesa* también presenta la forma de un diario en el que, al igual que en el “diario de viaje” del Gaviero se incluyen comentarios de lecturas, reflexiones a propósito de las eventualidades de los viajes y el recorrido interminable por las calles de las ciudades europeas. Todo esto bajo una atmósfera tenebrosa propiciada por una enfermedad nerviosa que no le da tregua y que constantemente les revela la compañía de la muerte. En relación con *La Nieve del Almirante*, mientras se avanza en la narración

³⁴⁷ *Ibíd.* p. 211.

³⁴⁸ *Ibíd.* p. 209.

descubrimos con el Gaviero que el ascenso por el río Xurandó va adquiriendo las características de un viaje espiritual en el que se enfrenta a la muerte en todas sus facetas. Ésta, como una presencia continua en el hombre, le muestra por primera vez su cara a través de la agonía y el deceso de uno de los soldados que había subido al lanchón rumbo al puerto fronterizo para curarse de la malaria. Con relación a la muerte dice el Gaviero:

Todo lo que digamos sobre la muerte, todo lo que se quiera bordar alrededor del tema, no deja de ser una labor estéril, por entero inútil. ¿No valdría más callar para siempre y esperar? No se lo pidas a los hombres. En el fondo deben necesitar la parca, tal vez pertenezcan exclusivamente a sus dominios.³⁴⁹

Tanto en la novela de Larbaud como en la de Silva, el regreso a la tierra americana forma parte de la solución a sus problemas. No obstante, dicha solución se presenta una vez se ha efectuado un viaje interno, a través del cual se descubre que este tipo de angustia es común a todos los hombres y que, tal como lo hace la generalidad, debe sobrellevarse del mejor modo. De forma semejante, en cortos intervalos del recorrido, Maqroll encuentra cierto alivio al aproximarse al clima propio de la “tierra caliente”, la ráfaga de brisa fresca, una vegetación enana y tupida que trae consigo aromas semejantes a olor del polen que va reemplazando al paisaje desolador que ofrecen los pantanos. Estos paisajes próximos a los aserraderos cambian el ánimo del viajero. La euforia que le genera dicho espectáculo, lo incita a aceptar que es un hombre de las montañas y que cuando sale de ellas es cuando empieza a morir: “De allá soy, ahora lo sé con la plenitud de quien, al fin, encuentra el sitio de sus asuntos en tierra”.

Posteriormente se descubrirá que, como casi todos los paisajes de la novela, la cordillera en realidad le recuerda a Flor Estévez y es por esto que quiere regresar. Esta mujer se constituye, al igual que casi todas las mujeres en la vida de Maqroll, “en parte del paisaje, de la tierra, de la evidencia misma de esa feracidad y de esa especie de disponibilidad que crean el clima, la vegetación y los ríos”.³⁵⁰

³⁴⁹ Mutis, Álvaro. “La Nieve del Almirante”. En *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Bogotá: Alfaguara. 2001. p. 26.

³⁵⁰ García Aguilar. Op. cit. p. 18.

Por fin llega a los aserraderos pero descubre que no están funcionando. Están cerrados y vigilados por la Marina. Le sorprende el tipo de construcciones propias del mar Báltico y cuyas características góticas le despiertan “La impresión de irrealidad, de intolerable pesadilla” que apenas le permite dormir. Le explican que la inactividad de dichos aserraderos se debe a intereses oscuros de miembros del Gobierno quienes mantienen a la guerrilla para que no permita la extracción de la madera por parte de los extranjeros finlandeses y que, en poco tiempo, cuando estos aserraderos pasen a manos del Estado por efectos de la reversión, seguramente comenzarán a funcionar. Decepcionado, Maqroll escribe en su diario:

Me invadieron una vaga frustración, un sordo fastidio conmigo mismo y con la cadena de postergaciones, de descuidos e inadvertencias que me han traído hasta aquí y que hubiera sido tan sencillo evitar si otro fuera mi carácter.³⁵¹

Al día siguiente es llevado por el ejército a la Laguna del Sordo en un Junquer. De allí se dirige a la posada “La Nieve del Almirante” que queda en el páramo, en busca de Flor Estévez. Antes de partir del pueblo en el que esperaba un camión para poder salir rumbo al páramo, se entera del naufragio del lanchón en el que había viajado. Una vez más Maqroll se siente a salvo por designios del azar pues nunca le había huido a la muerte. Tal vez el haberla visto cara a cara tantas veces sea mucho más doloroso que dejarse llevar por ella. Por último, a modo de epílogo escrito en tinta verde y en una página suelta con el membrete de un hotel de Bélgica y sin fecha (Hôtel de Flandre, Anvers) relata que, una vez en el páramo, descubre que Flor Estévez se ha ido sin dejar rastros. Sólo quedaban ruinas de la posada que lo había abrigado en, tal vez, los momentos más felices de su vida. Por esto el Gaviero comenta: “Algo comenzó a dolerme allá adentro. Era el trabajo de una pena que tardará mucho en sanar”.³⁵²

Al llegar a este punto en la lectura de la novela, la semejanza de la obra de Mutis con las novelas de finales del siglo XIX, aunque sigue siendo iluminadora se va desdibujando y aparece como una referencia más próxima la obra de Joseph

³⁵¹ *Ibíd.* p. 79.

³⁵² *Ibíd.* p. 84.

Conrad. Este novelista de origen polaco pero nacionalizado inglés, es uno de los autores más apreciados por el autor colombiano, debido a que él, más que un modelo que se empeña en imitar, se constituye en un impulso para su escritura. De hecho en su ensayo “La desesperanza” lo menciona y, posteriormente, a García Aguilar le aclara que lejos de querer escribir como Conrad, en cuanto influencia, lo que importa es lo que le suscita:

La importancia de la influencia es lo que suscita dentro de nosotros con elementos nuestros, propios. Las comparaciones y los paralelos, las identidades y los rechazos que suscita en nosotros.³⁵³

De las obras de Conrad, la que más ha inspirado a Mutis en la creación de la saga de Maqroll el Gaviero, tanto en el ámbito técnico, temático como estilístico, es la novela *Lord Jim* (1900). En ella, Marlow, un hombre que como el Gaviero parece haberlo visto y vivido todo, contará la historia de Jim a partir de los documentos que le son enviados. En términos generales, Lord Jim, llamado así por su caballerosidad, se impone el castigo de enfrentar la muerte como una forma de vengar su temor ante ella en el momento en el que la tuvo frente a sí. Incapaz de soportar el sentimiento de culpa se aleja a un puerto malayo y en forma suicida permite que lo maten.

Otra obra con la se puede establecer semejanzas, en el sentido en que va adquiriendo relevancia la recurrencia del motivo del viaje por un río es *El corazón de las tinieblas* (1902) de Joseph Conrad. Aunque ésta es narrada desde dos puntos de vista que se alternan, la voz colectiva de los tripulantes de la embarcación Nellie y la del capitán Charlie Marlow, según este personaje, la razón que lo impulsó a realizar este absurdo viaje por el río Congo, se centra en la posibilidad, cada vez más lejana, de un encuentro con el comerciante de marfil Kurtz, tras el cual espera sostener una conversación que le permita entenderlo. La travesía de Marlow, al igual que la del Gaviero, por el río va adquiriendo las características de un viaje interior en el que los hechos carecen de importancia y en el que lo fundamental será sus interpretaciones.

³⁵³ García Aguilar, Eduardo. *Celebraciones y otros fantasmas*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores. 1993. p. 24.

4.3.3 Tras el periplo, la confirmación

La Nieve del Almirante está acompañada por un apéndice titulado “Otras noticias sobre Maqroll el Gaviero” en el cual se reproducen los poemas “Cocora”, “La Nieve del Almirante” publicados por primera vez en el libro de Mutis *Caravansary* de 1982, además de “Cañón del Aracuriare” y “Visita del Gaviero” del libro *Los emisarios* de 1984.

En el poema “Cocora”, Maqroll, en primera persona, se refiere a su permanencia en las minas del mismo nombre, ubicadas en las entrañas de la cordillera, al borde de un río. Su experiencia se encuentra en el límite entre lo onírico, febril y la realidad. No sabemos en qué momento se abandona la vigilia y se pisan los umbrales del delirio. En general, este poema se centra en un momento del transitar del Gaviero en el que tiene contacto directo con otra realidad, el silencio y cierta trascendencia, lo que lo llena de temor. Toda esta experiencia está acompañada por el río y su creciente que arrastra en el lodo todo el deterioro, “la fértil miseria” del mundo.

En consecuencia, Maqroll el Gaviero se constituye en el representante de un tipo humano eminentemente reflexivo muy distante de los hombres de acción que parecen ser indispensables en una novela que inicialmente se presenta como de aventuras. Según Zvetan Todorov, existen dos tipos de seres humanos, el hombre de acción y el reflexivo. Mientras el primero, denominado héroe, se guía por la experiencia, la acción, los negocios del mundo, los acontecimientos memorables y revolucionarios, el segundo, el poeta, se entrega a la contemplación, la reflexión, la esencia y el significado del mundo, entendido éste último como espectáculo, así como a la exploración del alma, el conocimiento inmediato, la identidad secreta de las cosas, del microcosmos y el macrocosmos.³⁵⁴

³⁵⁴ Cf. Todorov, Zvetan. *Les genres du discours*. Paris: Ediciones Seuil. 1978. p. 106.

Esta segunda categoría de personaje tiene como actividad principal el hablar, sin embargo, en el caso de Maqroll su obsesión es transcribir sus reflexiones en cualquier circunstancia. El Gaviero se pasa la mayor parte del tiempo escribiendo o leyendo. Tanto los relatos como los libros ocupan una gran parte de su tiempo. De ahí que, en general, en las novelas y en las poesías de Mutis, el Gaviero se caracterice por el predominio del saber-ser sobre el saber-hacer. Así pues, escribir-reflexionar se constituye en la verdadera aventura, es decir, es una acción de primer nivel.

La poesía homónima de la novela, “La Nieve del Almirante”, escrita en tercera persona, se refiere a un momento de la vida del Gaviero en el que se detiene en una posada ubicada en la parte más alta de la cordillera junto con una mujer de “aire salvaje, concentrado y ausente” que después reconoceremos como Flor Estévez.³⁵⁵ Maqroll, convaleciente de una herida, posee un aire taciturno que sugiere una tendencia a la introspección corroboradas por las frases que, a pesar de las inclemencias del clima, podían leerse en las paredes del corredor del refugio. En general, el narrador parece desconocerlo y limitarse a transmitir las impresiones de otros. Entre las frases aún legibles, transcribe aquella que se refiere a las caravanas:

Hubiera seguido yo con las caravanas. Hubiera muerto enterrado por los camellos, cubierto con la bosta de sus rebaños, bajo el alto cielo de las mesetas. Mejor, mucho mejor hubiera sido. El resto, en verdad ha carecido de interés.³⁵⁶

Se debe resaltar que el título del libro del cual forman parte estas poesías, *Caravansary* (1982), al asociarlo con las caravanas, evidentemente, alude al interminable recorrido de un camino que no lleva a ninguna parte. El término “caravansary”, no obstante, se utiliza en inglés para referirse a las posadas en las que pasan las noches los caravaneros. Es decir, “La Nieve del Almirante” por antonomasia. Si bien es cierto que el poema en prosa que tiene el mismo título de la novela no aparece en el apéndice, al ser leído le asigna pleno significado a los

³⁵⁵ Mutis, Álvaro. “La Nieve del Almirante”. En *Álvaro Mutis. Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Bogotá: Alfaguara. 2001. p. 92.

³⁵⁶ Mutis, Álvaro. “La Nieve del Almirante”. En *Álvaro Mutis. Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Bogotá: Alfaguara. 2001. p. 93.

versos anteriores, pues se descubre la naturaleza trashumante del personaje y el significado tanto de la posada como de la novela. Es decir, los dos funcionan como un intervalo temporal en el que realizan las reflexiones concernientes a los viajes y sus significados en la existencia humana.

De acuerdo con este tratamiento, las peripecias de Maqroll exhiben el estatuto de lo antiguo, lo relatado y recuperado a través de la memoria, la reflexión y el recuerdo. Estos elementos se nos presentan como un argumento plausible del carácter épico de la poesía y las novelas. En este sentido, son vivencias incompletas, traicionadas por lo banal de la palabra, pero que aspiran a calar en la conciencia de sus lectores. De ahí que las novelas de Mutis sea “gnoseológicas o epistémicas”, pues en ellas las acciones se relacionan con la idea de la aceptación del determinismo y una clara conciencia de estar yendo a ninguna parte. Si aceptamos que Maqroll, al igual que Barnabooth y Hamleth, explican “su existencia en el mundo particular de las preferencias de su autor y que los dos se mezclan y confunden en muchos puntos”,³⁵⁷ en consecuencia, esa “otra orilla” de Maqroll es su autor. Subsiguientemente, debemos tomar como un hecho que, al igual que para Mutis, para Maqroll tras sus reflexiones:

[...] se levanta una sombra de derrota y hastío que me está diciendo siempre ese fatal ¿para qué? Paralizante y escéptico. Siento muy cercano y muy evidente el trabajo del tiempo y del olvido.³⁵⁸

El poema homónimo del libro, “Caravansary”, se compone de diez párrafos enumerados y termina con una “Invocación”. En el primero, se hace una descripción en tono épico y reiterativo de los caravaneros descansando y hablando de “navigaciones, de azares en los puertos clandestinos, de cargamentos preciosos, de muertes infames y de grandes hambrunas. Lo de siempre”. Posteriormente, en el párrafo “9” se hace una revelación que insinúa un posible significado de ese deambular interno y externo del Gaviero:

³⁵⁷ Cf. Mutis Álvaro. “¿Quién es Barnabooth?”. En *Obra literaria. Prosas*. T. II. Bogotá: Procultura. 1985. p. 204.

³⁵⁸ Citado por Consuelo Hernández. Op. cit. p. 97.

Ninguno de nuestros sueños, ni la más tenebrosa de nuestras pesadillas, es superior a la suma total de fracasos que componen nuestro destino. Siempre iremos más lejos que nuestra más secreta esperanza, sólo que en sentido inverso, siguiendo las sendas de los que cantan sobre las cataratas, de los que miden su propio engaño con la sabia medida del uso y del olvido.³⁵⁹

En el aparte titulado “Invocación”, se confirma la hipótesis de la identificación entre el autor y sus personajes, pues aparece la voz poética sorprendida ante las entidades que sin previo aviso se han servido de él para exponer, a modo de epifanías, múltiples instantes de vidas y a través de los cuales se dejan entrever la muerte, el destino y su aceptación. A todas vistas provenientes de un largo deambular y de una experiencia vital que parece desconocer quien les dio la voz, se han tomado la libertad de usarlo como *médium*:

¿Quién convocó aquí a estos personajes?
¿Con qué voz y palabras fueron citados?
¿Por qué se han permitido usar
el tiempo y la sustancia de mi vida?
¿De dónde son y hacia dónde los orienta
el anónimo destino que los trae a desfilar frente a nosotros?³⁶⁰

En los poemas “El cañón de Aracuriare” y “Visita del Gaviero”, publicados en el libro *Los emisarios*, se configura un personaje solitario que sale en busca del encuentro consigo mismo. El primero, se refiere a una etapa de la trashumancia sin destino fijo del Gaviero en la que a fuerza de reflexión descubre que en él habitan otras personas o entidades. En las profundidades del cañón del río Aracuriare encuentra el espacio propicio para hacer “el catálogo de sus miserias y errores, de sus precarias dichas y de sus ofuscadas pasiones”. Tras un proceso de completa sumisión a las fuerzas de la naturaleza y alejamiento de los conglomerados humanos, a modo de Robinson Crusoe, encuentra sus fronteras y límites, y termina por descubrir, dentro de él, a tres personas. Primero al protagonista de su vida, después al que realizaba el escrutinio simplificador y, por último, al espectador quien seguramente conocía la verdad de su destino, los

³⁵⁹ Mutis, Álvaro. *Obra Poética. Poesía*. “Caravansary”. En *Caravansary*. Bogotá: Arango Editores. S.F. p. 152.

³⁶⁰ *Ibíd.* p. 153.

senderos recorridos y los motivos que tejían su destino.³⁶¹ A partir de este momento, para el Gaviero la muerte se constituye en un acontecimiento que carece de importancia pues pasa a formar parte de un libreto.

En el último poema, “La visita del Gaviero”, el narrador en tercera persona relata lo que para él fue el último encuentro que tuvo con Maqroll. Lo muestra cansado en un monólogo en el que repasa sus asuntos “pero ahora inmersos en la indiferente e insípida cantinela que traicionaba su presente condición de vencido sin remedio, rehén de la nada”.³⁶² El recuento de innumerables proyectos en apariencia triviales, como vendedor de ropa a orillas de un río, su permanencia en el vagón de un tren, su trashumancia en un carguero en el que pasó la mayor parte del tiempo relatándole a los fogoneros la historia de los últimos grandes duques de Borgoña, también se refiere a su trabajo de falso profeta cuando predicaba, en el río Mayor, el advenimiento de un Dios que intercambiaba pecados y penitencias, al tiempo que repartía las letanías del buen morir. Seguido de este recuento, el narrador nos transmite algunas de las obsesiones que para el Gaviero son más reales que los oficios anteriores. Algunas de éstas son: la felicidad de ciertos días de la infancia a cambio de la brevedad en la vida, la precariedad de la palabra y la incomunicabilidad entre los hombres. A esto debe sumarse, la futilidad de la memoria ante lo que realmente sucedió, la mentira de la nostalgia que nos acerca a la muerte y el privilegio de los dioses de no recordar nada. Por último, se refiere a las huellas que deja el sobrepasar ciertos límites como el incesto, el suicidio como el mayor desprecio hacia la vida, así como ciertas investigaciones de hechos históricos que a la postre ejemplifican la inutilidad de toda intención de cambiar el rumbo de la historia.

Me he extendido en la presentación de estos textos por dos razones, la primera es que fueron escritos y publicados antes que la novela, es decir, al ser publicada ésta, formaban parte del conocimiento que el lector poseía de este personaje. Un segundo motivo, se relaciona con la ruptura de la cronología en la obra de Mutis. Las peripecias relatadas tanto en las novelas como en los poemas no pueden ser

³⁶¹ Parece que en estas tres personas que componen a Maqroll se encuentran: el personaje, el autor y el lector.

³⁶² Mutis. Op. cit. p. 98.

organizadas con el criterio de un tiempo lineal o progresivo. En ellos se confunden el antes y el después. Si bien se puede intentar una organización de las acciones en el tiempo, casi siempre nos encontramos con datos que desmienten este orden.

4.4 *Un bel morir* o Recuperación y pérdida del paraíso

Como ya se ha dicho, esta novela podría ser tomada como una continuación de *La Nieve del Almirante*. No obstante, esté narrada en tercera persona y carezca de un relato liminar que explique el modo a través del cual se obtuvo la información, tiene como foco narrativo la conciencia y la mirada de Maqroll el Gaviero. La historia se centra en los hechos que, hipotéticamente, anteceden a la muerte del personaje. Éste, cansado de deambular sin rumbo fijo, decide detenerse en un puerto olvidado a orillas del río Mayor, en La Plata. Presa del cansancio de un viaje en busca de los vestigios dejados por viejos amigos y ante la decepción que le producía la ausencia de rastros y fuentes que sustentaban la nostalgia, lo que en principio era una pausa en el trayecto, fue prolongándose indefinidamente.

Alojado en la casa de doña Empera, el Gaviero alternaba el tiempo entre sus lecturas, la *Vida de San Francisco de Asís* de Joergensen, las *Memorias* del Cardenal de Retz, y las visitas a la cantina del turco. Debido a la desaparición de razones para continuar viviendo, le era inevitable fantasear sobre el fin de sus días.³⁶³ Mientras tanto, en algunas ocasiones era visitado por mujeres de la cordillera que, acosadas por las necesidades económicas, se acostaban con los hombres del pueblo por pequeñas cantidades de dinero. Dentro del conjunto de mujeres que lo visitaron, la única que adquirió una imagen sólida fue Amparo María. Esta joven inspiraba una “beatífica serenidad” en el Gaviero que, al ser por completo extraña a “su inagotable ansiedad ambulatoria”, preconizaba el preámbulo de un cambio radical. Efectivamente, pocos días después y en contra de su voluntad, Maqroll es abordado por un hombre que decía ser belga y responder al nombre de van Branden. Ante la intuición de estar cercado por el

³⁶³ Cf. *Un bel morir*, p. 212.

peligro, aguza su olfato de viejo lobo de mar y descubre en aquel hombre todas las características propias de esa tipología humana denominada “los listos”, descrita en *La Nieve del Almirante*, cuyos individuos:

Tratan de ganarle el paso a la vida [...], de los que creen saberlo todo y mueren con la sorpresa retratada en la cara: en el último instante les llega siempre la certeza de que lo que les sucedió es, precisamente, que nada comprendieron ni nada tuvieron jamás entre las manos. Viejo cuento; viejo y aburrido.³⁶⁴

Después de algunas conversaciones intrascendentes, van Branden le propone a Maqroll ganarse algún dinero transportando una mercancía delicada al punto más alto de la cordillera en donde, supuestamente, se encontraba la empresa constructora de una vía ferroviaria. Aun así presentía que tras este proyecto se escondía algo más y, seguramente, por esa tendencia al fracaso, decide embarcarse en la tarea propuesta aunque en ella ni siquiera lo animaba el dinero que habría de ganar. Es así como en los preparativos relacionados con el transporte de la carga, no sin antes ser aconsejado por doña Empera la dueña de la pensión, establecerá contacto con el hacendado cafetero don Aníbal Álvarez quien le venderá los animales de carga y le recomendará como guía a Félix, el Zuro. En una de las visitas que hace a la hacienda, el Gaviero se sorprende al descubrir que Amparo María trabaja como recolectora de café en los cultivos de don Aníbal.

La tierra caliente y sus habitantes despiertan en Maqroll todos los recuerdos de su infancia, de ahí que los personajes con los que entra en contacto se conviertan en verdaderos amigos. De inmediato establece una empatía con el hacendado cafetero que, al igual que todos los hombres dedicados a las faenas del campo de cualquier parte del mundo, ya fuera en el Berry francés en la llanura castellana o en la Galitzia polaca, “viven de la tierra y se apegan a ella y mantienen un código de conducta, medieval e invariable, en donde persiste una gran dosis de innata e inflexible caballería”.³⁶⁵

³⁶⁴ *La Nieve del Almirante*. p. 33.

³⁶⁵ *Un bel morir*. p. 221.

Los viajes resultaron mucho más peligrosos de lo que él imaginaba, no sólo por las dificultades propias del trayecto, sino porque descubre, después de varios incidentes, que está transportando armamento y dinamita checoslovaca que será vendida a los guerrilleros agazapados en la cordillera. Enterado de la situación, el Ejército le pide la colaboración al Gaviero por intermedio del capitán Segura. Una vez más y sin buscarlo, Maqroll está a punto de encontrarse cara a cara con la muerte. Sin embargo, en esta ocasión, parece no tener las fuerzas suficientes para hacerle frente a su destino, está cansado y sin fuerzas, además de desanimado por el sufrimiento de las personas que ha empezado a considerar sus amigos. Con todo, no tiene más opción y se ve obligado a realizar el último viaje en medio del enfrentamiento armado entre los contrabandistas y el ejército.

En el ir y venir de los viajes y en los descansos en medio del camino, Maqroll, además de entregarse al recuerdo de “la ternura cálida, felina y joven” de Amparo María que en cada despedida hacia el páramo “lo acompañaba como una parca que hubiera preferido el camino de la indulgente ternura,³⁶⁶ calmaba su tensión a través del esfuerzo que realizaba al contrastar la vida de San Francisco de Asís que transcurrió por los paisajes bucólicos de la Umbría con este marasmo de absurdos odios, alternando las lecturas de las *Memorias* del Cardenal de Retz a través de las cuales se instalaba en otro tiempo como forma de “librarse de sucumbir de las tribulaciones a que lo orillaba su condición de vagabundo”.³⁶⁷ En este punto es importante resaltar el papel de las lecturas del Gaviero a lo largo de la obra de Mutis, según Pierre Lepape, cada una de ellas dejan entrever la posición política e ideológica de Maqroll. En el caso de las *Memorias*, parecen estar funcionando como claves sobre cómo debe entenderse la aventura, “un testimonio del recuerdo de la sed del poder que las sustentaba” pero al fin y al cabo un fracaso. En general, la aventura interesa en cuanto desilusión y no como preámbulo del triunfo, pues en este último caso se están pisando los terrenos del poder, aspecto de la historia que parece no interesarle a Maqroll:

La elección del cardenal de Retz como interlocutor privilegiado también supone una elección metafísica: una visión de la historia, concebida no como el cambiante desarrollo del tejido temporal, sino

³⁶⁶ *Ibid.* p. 226.

³⁶⁷ p. 280.

como el inmutable telón sobre el que se desarrolla la gesticulación igualmente inmutable de los hombres.³⁶⁸

Con respecto a la *Vida de San Francisco de Asís* de Joergensen se percibe cierta sensación de fracaso en toda la vida del santo. Seguramente su concepción del cristianismo entraba en franca contradicción con lo que estaba viviendo en ese momento, además del rumbo desastroso que había tomado la Iglesia al entregarse a una absurda lucha por el poder. No obstante, la simplicidad de la vida del italiano “[...] le aliviaba sus pesares con eficacia infalible”,³⁶⁹ le permitía trasladarse a ese mundo espiritual y dejar a un lado el presente absurdo que le era completamente ajeno “con una extrañeza no exenta de cierta hostilidad, que lo apartaba de su inoportuna constatación”.³⁷⁰ En otras palabras, las lecturas se convierten en verdaderas claves para aceptar y entregarse sin rebeldía el deterioro presente en todo lo vivido.

El Gaviero es un lector compulsivo de historia, pero en esta preferencia no lo anima la curiosidad intelectual sino el deseo de encontrarse a sí mismo en el pasado, de superarse al remontarse en el tiempo. La historia como síntesis de la realidad siempre le habla del presente. Por esto, tanto en el camino hacia el páramo como por su travesía por el río Xurandó, Maqroll relaciona su aquí y ahora con ese pasado tan remoto pero actual. En general, la lectura le permite confirmar su concepción del destino y del azar y, en definitiva, le ratifica la banalidad de las acciones del hombre. Cuando todo ya ha sido descubierto, lo invade la nostalgia de una época en la que parecía estar inventándose el mundo y ve con cierta sorna la ceguera de los hombres que piensan engañar al destino.

Como una forma más de reafirmar esa inclinación hacia la reflexión, los sueños, en calidad de verdaderas acciones, se constituyen en el recurso a través del cual se efectúa la exploración del ser. De modo que el personaje, al aceptarlos como una realidad, se entrega a la contemplación y a la búsqueda del significado del mundo. Por consiguiente, cuando el Gaviero sueña con Ilona, además de

³⁶⁸ Lepape, Pierre. “Victorias de ultratumba”. En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*. Barcelona: Ediciones Áltera. 2001. p. 144-145.

³⁶⁹ *Un bel morir*. p. 237.

³⁷⁰ *Ibíd.* p. 264.

convertirse en un llamado de atención con respecto al peligro del presente, lo invade la nostalgia e inevitablemente se siente impelido a hacer una comparación de ésta con Flor Estévez y Amparo María. Tras la reflexión, Maqroll descubre que cada una de las mujeres que han pasado por su vida lo han marcado a su manera. Así las cosas, contrario a Ilona, Flor Estévez en lugar de ser quien le marcará un límite de su tendencia al fracaso compartiría con él sus fantasías y lo incitaría a embarcarse en empresas insensatas. No otra podía ser la razón que lo había llevado a la búsqueda de los aserraderos por el río Xurandó. En el caso de Amparo María, el contraste del altivo garbo y los gestos de reina en el exilio con su humildad y la pobreza de sus vestidos, le recordaba además de los ángeles en éxtasis del Greco, a las cortesanas fenicias que se entregaban al amor con una lentitud ritual. Este balance de sus amores, acompañado de una intensa melancolía y pesadumbre por los años en que había disfrutado de la compañía de mujeres excepcionales, le permitió cerciorarse de que su vida afectiva estaba definitivamente cancelada. En cualquier caso, en Amparo María aparecía un nuevo ingrediente, la convicción del envejecimiento que lo induciría a descubrir que la verdadera tragedia de la ancianidad consistía en que muy dentro de nosotros existe un muchacho que no registra el paso del tiempo.³⁷¹

Involucrado en el conflicto armado de un país del trópico, fue encarcelado e interrogado en medio de una tensión que lo agotaba más de lo que él podía soportar. Pasados algunos días de espera en una celda que era más una sala de torturas, fue liberado por petición del gobierno del Líbano y los testimonios dejados en los documentos del capitán Segura antes de morir en combate con los traficantes. Tras la pérdida inevitable del paraíso por efectos de la violencia, la muerte de Amparo María, Aníbal Álvarez y el Zuro junto con todos los trabajadores de la hacienda cafetera, se vio obligado a continuar el trayecto programado inicialmente, pero ya con la seguridad de no encontrar nada de lo que estaba buscando. En un viejo lanchón que seguramente no pasaría las pruebas de las corrientes, las trampas de los pantanos y los rápidos que tendría que enfrentar rumbo al delta del río Mayor, inicia su viaje:

³⁷¹ Mutis, *Ibid.* p. 275.

Recostado contra la barra del timón, tenía el aspecto de un cansado Caronte vencido por el peso de sus recuerdos, partiendo en busca del reposo que durante tanto tiempo había procurado y a cambio del cual nada tuviera que pagar.³⁷²

4.4.1 Un bel morir honra toda una vida

Es evidente que en esta novela el tema central es la muerte. Ella se va acercando lentamente y en cada una de sus manifestaciones le permite a Maqroll evaluar morosamente tanto su deambular por el mundo, como la importancia que tuvieron en él las mujeres que amó, los amigos y los paisajes. La nostalgia y las reflexiones van trenzando la ruta a través de la cual entrará definitivamente al reino del acabamiento. En general, aunque la muerte ha sido una presencia constante en la vida del Gaviero, en esta ocasión la siente inevitable y por ello se prepara y la espera con la mayor dignidad posible. Es a partir de esta aceptación que se constituye la lucidez de Maqroll; por el contrario, en los otros personajes en lo que les concierne surge como algo inverosímil.

Debido a que en la novela el contexto de violencia convierte a la muerte en una presencia forzosa, es inevitable que surja como un fantasma ajeno al propio destino. Este distanciamiento explica que, a pesar de ser personajes con cierta condición heroica, quede la sensación de haber interrumpido prematuramente la vida. Por esto Maqroll, tan familiarizado con la desaparición de las personas queridas, Ilona, Abdul, Flor Estévez, se sienta impotente y profundamente decepcionado con el asesinato de Amparo María, el Zuro, don Aníbal Álvarez e incluso, del nieto de doña Empera, aunque no lo haya conocido.

Debido a la inutilidad de sus muertes y la de sus seres queridos, en todo inversa a la del Gaviero, no tienen la posibilidad de reconciliarse con el mundo y con los seres que han pasado por sus vidas. De este modo, Maqroll se constituye en una entidad privilegiada que encuentra en el fin de su ciclo vital "un bel morir", una forma de honrar toda su vida. Este tipo de acercamiento a la muerte, propio del

³⁷² *Ibíd.* p. 302.

Renacimiento, estará más cerca de lo que propondrá Mutis en la “Oración de Maqroll el Gaviero” del libro *Los elementos del desastre* (1953):

¡Oh Señor! Recibe las preces de este avizor suplicante y concédele la gracia de morir envuelto en el polvo de las ciudades, recostado en las graderías de una casa infame e iluminado por todas las estrellas del firmamento.³⁷³

En el aparte de la novela que aparece bajo el título de “Apéndice”, el narrador, “lector privilegiado”, recopila diversas versiones de las hipotéticas muertes del Gaviero. Algunas, calificadas de apócrifas, adquieren importancia en la medida en que inscriben a este personaje en el contexto de las novelas de caballería. A este respecto, resalta la más antigua de las versiones y por ello menos factible que aparece en la *Summa de Maqroll el Gaviero* (1973) bajo el título:

Se hace un recuento de ciertas visiones memorables de Maqroll el Gaviero, de algunas de sus experiencias en varios de sus viajes y se catalogan algunos de sus objetos más familiares y antiguos.³⁷⁴

Seguida de está cita, el lector privilegiado menciona el fragmento titulado “Moradas” del libro *Reseñas de los Hospitales de Ultramar* de 1958, reseñado por Octavio Paz y el poema “Un bel morir” del libro *Los trabajos perdidos* de 1964, en calidad de versiones objetadas por los amigos de Maqroll, Enrique Molina y Ludwing Sélter. Por último, antes de transcribir el poema “En los esteros” del libro *Caravansary* (1982), afirma que la versión de la muerte de Maqroll que este poema refiere -si se tiene en cuenta la naturaleza del personaje- parece estar más cerca del verdadero fin del Gaviero.

En esta poesía se relata el descenso de Maqroll por un río, que podría ser el río Mayor mencionado en la novela, en un planchón oxidado, alimentándose de frutas traídas por la corriente del río, así como de la carne de los animales muertos que flotaban. Acompañado por tres pasajeros, dos de los cuales mueren tras haberse alimentado de una rata de agua, queda con el tercero, una mujer que había sido herida en una riña de burdel, con sus ropas rasgadas y con el

³⁷³ Mutis, Álvaro. *Obra Poética*. Bogotá: Arango Editores. S.f. p. 32.

³⁷⁴ *Ibíd.* p. 303.

cabello untado de sangre; una vez sanadas las heridas, enferma de malaria y muere. Maqroll continúa su travesía con el cuerpo de ésta en descomposición. De pronto se detiene el motor y, presa del hambre, se hunde en un estado de delirio que le permite aislar los signos que alimentaron su existencia. Entre estos tenemos:

Una moneda que se escapó de sus manos y rodó en una calle del puerto de Amberes, hasta perderse en un desgaste de las alcantarillas.

Todas las historias e infundios sobre su pasado, acumulados hasta formar otro ser, siempre presente y, desde luego, más entrañable que su propia, pálida y vana existencia hecha de náuseas y de sueños.

Se han escogido estos dos “signos” que alimentaron la existencia de Maqroll por considerar que son bastante elocuentes y respaldan la idea de la precariedad del poema frente a la poesía, así como el sinsentido que encarna la ilusión de la acumulación del saber. La primera frase, presenta el elemento recurrente de la “moneda” que, en el poema “Los trabajos perdidos”, representa a la poesía con “falsas intenciones de dar a los hombres la esperanza”. Desde este punto de vista, esa moneda que se escapa de sus manos y va a dar en las alcantarillas resalta la inutilidad tanto de lo escrito como lo vivido por Maqroll, en su calidad de desesperanzado. Así las cosas, en el umbral de la muerte, el Gaviero descubre que todo lo que se ha dicho en el poema de nada vale, pues la verdadera poesía que está en el mundo ha existido desde siempre.³⁷⁵

Los versos de la segunda cita, nos remiten al carácter literario y mítico de la vida del Gaviero que se ha construido a lo largo de todos los escritos que hemos leído, incluidas las novelas. El carácter de vida alterna, “la otra orilla”, creada por su autor. De igual manera, las náuseas y los sueños referidos nos remiten a las declaraciones de Mutis con respecto a la naturaleza de Maqroll, a su concepción

³⁷⁵ Cf. Mutis, Álvaro. “Los trabajos perdidos”. En *Elementos del desastre*. (1953). Bogotá: Arango Editores. Sf. p. 60.

del destino y al papel que cumple el azar como parte de un orden secreto que impone.³⁷⁶

4.5 La fértil miseria del desastre o la poesía como palimpsesto

Si aceptamos que en las novelas se encuentran la recurrencia a la estética del deterioro, la sensación de la pérdida del orden, el sentido trascendente que, aunque apenas se insinúa, remite a la nostalgia del hablante poético a través de su álter ego y sus personajes, además de la ruptura del vínculo metafísico irremediablemente perdido en épocas remotas, podemos afirmar que todos estos elementos determinan las características de la escritura de Mutis en su prosa. Evidentemente, el escritor aplica la misma concepción de su producción poética a la narrativa, en la medida en que la poesía, al contener el germen de las novelas, comparte con ellas no sólo los temas sino la concepción de la palabra y su función antipoética. Esto explica que el autor afirme, constantemente, que sus poesías en prosa en realidad eran trozos de narración contruidos dentro de las normas y convenciones del cuento corto o la novela, lo que convierte a estos escritos en verdaderos palimpsestos de sus obras posteriores.

Lo anterior se corrobora no sólo con el hecho de que las novelas de Mutis surjan como ampliaciones de sus poesías, sino porque éstas son incluidas dentro de sus narraciones. De esta manera, el lector privilegiado y editor de los escritos de Maqroll afirma haber encontrado el lugar al que realmente pertenecen, denominando -a los poemas- “relatos” o “crónicas” anteriores que, una vez incluidos, en las novelas adquieren plena coherencia. Como es natural, dicho procedimiento, además de explicar a las novelas en términos de verdaderas relecturas de sus poemas, constituye una resignificación de estos. En el “Prólogo” o relato liminar de *La Nieve del Almirante*, el lector privilegiado y editor del diario de Maqroll, afirma:

³⁷⁶ Cf. Mutis, Álvaro. “Azar y destino” (1991). En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviro*. Barcelona: Ediciones Áltera. 2002. p. 61-62.

[...] se me ocurre que podría interesar a los lectores del Diario del Gaviero el tener a su alcance algunas otras noticias de Maqroll, relacionadas, en una u otra forma, con hechos y personas a los que hace referencia en su Diario. Por esta razón he reunido al final del volumen algunas crónicas sobre nuestro personaje aparecidas en publicaciones anteriores y que aquí me parece ocupan el lugar que en verdad les corresponde.³⁷⁷

La noción de palimpsesto, tal como se ha dicho, además de señalar el papel de pretexto que cumple la poesía en la novela, propicia una lectura en dirección inversa. Los poemas que en un momento fueron considerados esbozos de las narraciones, pasan a convertirse en textos claves tanto de la axiología del hablante poético y sus álgos egos como de la tensión estética de las novelas. De ahí que, como lectores, nos sintamos impulsados a consultar los libros de poemas o prosas poéticas. Esta tendencia, sin embargo, es el producto de las constantes reseñas que se hacen en las novelas de las composiciones anteriores a ellas. A modo de ejemplo, encontramos la referencia que hace Maqroll el Gaviero del poema “La Nieve del Almirante”, cuando se propone establecer los motivos que lo llevaron a hacer la travesía por el río Xurandó:

La historia de la madera la escuché por primera vez en La Nieve del Almirante, la tienda de Flor Estévez en la cordillera. [...] Creo que sobre la tienda de Flor y mis días en el páramo dejé constancia en algunos papeles anteriores.³⁷⁸

Por otro lado, si las novelas comparten con las poesías su estatuto de frustración, estaríamos en capacidad de afirmar que Mutis concibe a la escritura como una forma de “trabajo perdido”, una ocupación que desde la primera palabra está destinada al fracaso. Aunque el poema sea una máscara que se concretiza en el acto del ocultamiento y el disimulo, paradójicamente, la poesía detenta en su naturaleza la magia, el ritual y la ceremonia. En definitiva, el poema funciona a modo de epifanía. Esta es la razón por la cual se transcribe “la oración para los

³⁷⁷ Mutis, Álvaro. “La Nieve del Almirante”. En *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Bogotá: Alfaguara. 2001. p. 17

³⁷⁸ *La Nieve del Almirante*. Ibid. p. 22.

caminantes en peligro de muerte” escrita por el Capitán del lanchón y ofrecida a Maqroll como fuente protectora y preventiva en *La Nieve del Almirante*:

Alta vocación de mis patronos y antecesores, de mis
guías y protectores de cada hora,
hazte presente en este momento de peligro, extiende
tus aceros, mantén con firmeza la ley de tus propósitos,
revoca el desorden de las aves y criaturas augurales
y limpia el vestíbulo de los inocentes [...]³⁷⁹

Desde el punto de vista de Jacobo Sefamí, “hay una conciencia de que la poesía parte desde el desastre y está autocondenada al sinsentido”.³⁸⁰ Es así como la obra de Mutis se inscribe en una concepción literaria contemporánea que ve en la crisis de la palabra un signo fatídico de los tiempos. Mutis, de acuerdo con Octavio Paz, tiene como una de sus más fuertes preocupaciones al lenguaje en calidad de destino y elección. Por consiguiente, igual que sus compañeros de “generación”, no lo impulsa el deseo de inventar sino de explorar.³⁸¹

Algo semejante propone Roland Barthes al presentar como un fenómeno moderno el hecho de que el escritor, en el acto creativo, no sólo deba elegir una forma sino que se vea obligado a admitir la existencia de una ética de la escritura. En consecuencia, la escritura se constituye en un verdadero organismo independiente que crece alrededor del acto literario y que se produce como efecto de la tensión entre el propósito del autor y el contenido previo de las palabras.³⁸²

El escritor, según Barthes, observa la trágica disparidad entre lo que hace y lo que ve. Mientras el mundo de los hombres pone frente a sus ojos una verdadera Naturaleza que habla con lenguajes vivientes, la Historia le ofrece un instrumento decorativo y comprometedor, una escritura heredada. De esta manera, la “tragicidad de la escritura”, característica de la vanguardia y la posvanguardia,

³⁷⁹ *La Nieve del Almirante*. *Ibid.* p. 57.

³⁸⁰ Sefamí, Jacobo. “La palabra en el desastre: arte poética de Álvaro Mutis” (1988). En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1988-1993*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1993. p. 203.

³⁸¹ Cf. Paz, Octavio. “Los hijos del limo”. En *Obras completas. Poesía e Historia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1994. p. 461.

³⁸² Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Seguido de nuevos ensayos críticos. México D. F.: Siglo XXI Editores. 1983. p. 85.

consiste en el debate entre la “amplia frescura del mundo” y una “lengua espléndida y muerta”. En otras palabras, la “tragicidad” es la expresión de una lucha entre la literatura como un ritual y el empeño por configurarla como una conciliación.³⁸³ Por esto en Mutis, la palabra, tanto en el poema como en la novela, aparece apenas como sustituto y, sin ninguna posibilidad de escapatoria, el escritor se ve obligado a romper las fronteras entre la narrativa y la poesía, pues ya todo está hecho desde siempre. Para Mutis, la poesía se encuentra justo en el medio de los procesos del deterioro moral o natural.³⁸⁴

En este mismo sentido, Guillermo Sucre afirma, en su libro *La máscara, transparencia* (1990) a propósito de la poesía de Huidobro y Vallejo, que al poeta no le basta con nombrar las cosas para que éstas sean, es necesario llevar a cabo un “sacrilegio” que le permita enfrentarse a la carencia del lenguaje y, a partir de esto, cuestionarlo, ensalzarlo, concentrarse en sus poderes y dejarse contaminar y purificar. Los efectos de esta tenacidad en la escritura inducen a la poesía a sumergirse no sólo en el terreno de lo ininteligible sino en el de la esterilidad. Aunque, Sucre se refiere a lo hermético y órfico en términos de consecuencias propias de la escritura de la primera vanguardia, es un hecho que, en el caso de Mutis, encontramos ciertos procedimientos –la enumeración, el símil, el paralelismo- concebidos como caminos que le permitirán salvar el vacío que separa a la palabra del mundo poniéndola del lado de lo mítico y lo jaculatorio. Esta tendencia se traduce en el poema en una lucha por la conquista verbal de la realidad que, contradictoriamente, genera una “escritura desértica”, es decir, fundada en el rigor que supone la ética de la escritura.³⁸⁵

Estas características, extensivas a la prosa mutisiana, son efectos de la decadencia de la poesía e inherentes a la cultura occidental. De ahí que, en lo que concierne a su calidad de poeta, utilice fórmulas cabalísticas y demás métodos mágicos tales como el ritual, la ceremonia y el mito como camino a la

³⁸³ Barthes, Roland. “La utopía del lenguaje”. En *El grado cero de la escritura*. México D.F: Siglo XXI. 1983. p. 87.

³⁸⁴ Cf. Castro García, Oscar. “Posible poética de Álvaro Mutis”. En *Lingüística y Literatura*. Año 14. No. 24. Julio-diciembre. Medellín: Universidad de Antioquia. 1993. p. 81.

³⁸⁵ Cf. Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México D.F: Fondo de Cultura Económica. 1990. pp. 225 y 252.

trascendencia del mundo, del acercamiento a la verdad esencial. Es por ello que el deambular de Maqroll presenta ese tono épico y caballeresco constituido como efecto de la adopción de recurrencias temáticas y lugares comunes a los cuales Álvaro Mutis no les teme:

Los ríos para mí tienen una fascinación absoluta [...] No sólo como imagen de la vida del hombre, pues realmente “nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar que es el morir”, lo que ya es un lugar común, pero hay lugares comunes que son espléndidos. Hay lugares comunes que son la justificación de toda una vida.³⁸⁶

La producción novelística de Mutis en su calidad de “poética” constituye un discurso “difuso”, saturado de agujeros y de luces, pleno de ausencias y de signos superalimenticios, sin previsión y sin intención de permanencia. El autor en varias ocasiones ha declarado que, contrario a lo que él pensaba, la prosa no lo ha liberado de la función de denunciar la otra orilla y, por ello, le sucede lo mismo que con la poesía: “La sensación de insuficiencia, de que no dimos en el blanco”.³⁸⁷ Esto explica que las acciones presentadas sean mínimas en comparación al copioso discurrir de la conciencia incrédula que se esfuerza por anular la impotencia que resulta de la imposible acumulación del saber. Es así como en el transcurso del viaje por el río Xurandó, al salir a un claro de la selva y reconocer el cambio de la vegetación, Maqroll reflexiona:

El cielo está a la vista durante buena parte del día, y, en la noche las estrellas, con la cercanía familiar que las distingue en la zona ecuatorial, despiden esa aurora protectora, vigilante, que nos llena de sosiego al darnos la certeza, fugaz, si se quiere, pero presente en el reparador trecho nocturno, de que las cosas siguen su curso con la fatal regularidad que sostiene a los hijos del tiempo, a las criaturas sumisas al destino, a nosotros los hombres.³⁸⁸

Nótese el predominio de los pares opuestos cielo-tierra, estrellas-hombre, además de la preponderancia de términos contradictorios en el contexto (certeza-fugaz, fatal-regularidad) que parecen neutralizar el presente al punto que se configura

³⁸⁶ García Aguilar. Op. cit. pp. 147-148.

³⁸⁷ Mutis, Álvaro. “Poesía, Dios, trascendencia” (1992). En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*. Barcelona: Ediciones Áltera. 2001. p. 38.

³⁸⁸ *La Nieve del Almirante*. p. 36.

como un momento único pero que se presiente eterno. Este mismo procedimiento se aplica en la construcción de los personajes. En *la Nieve del Almirante* se describe a la categoría de los “listos” opuesta a la de los fatalistas lúcidos, representada en van Branden y el estoniano Ivar, y que forman parte de esa clase de hombres a quienes la muerte toma de sorpresa, mientras que para el Capitán y Maqroll ésta es una presencia constante que aceptan como compañera fiel a la cual no temen entregarse. Esta última tipología humana conforma la “casta” de los “desesperanzados” que está compuesta por un conjunto de sujetos cuya superioridad radica en la fuerza individual en contraposición a la fuerza anónima colectiva.³⁸⁹

En cuanto individualidades que se oponen a los efectos de la masificación propia de una colectividad con características de rebaño, este grupo de privilegiados, a modo de aristócratas, se resiste a la pérdida de la individualidad que los espacios, como formas de predeterminación, proyectan en forma de una actitud vital desastrosa y caótica que parece corresponder con la naturaleza del trópico. Por esto, en *Un bel morir*, además de los personajes, vemos claramente la oposición de los espacios, el páramo, la “tierra caliente” y sus haciendas cafeteras. Así pues las cosas, la escritura de las dos novelas se configura a partir del uso de la antítesis que, junto al símil y el paralelismo, concretizan la “trágica disparidad” entre la palabra y el mundo. En términos generales, la infinidad de detalles diseminados a lo largo de las historias confirman el predominio del conocer sobre el hacer. Bajo ninguna circunstancia los personajes dejan de meditar el sentido oculto de las palabras que entienden, así como la significación de los signos que perciben.³⁹⁰ De modo que la comparación está en la base del conocimiento del mundo y se fundamenta en el proceso que va de la percepción de una cosa a la imagen sensorial.³⁹¹ Con todo, la belleza no está entre lo que se compara sino en la imagen que resulta:

³⁸⁹ Cf. Hernández, Consuelo. *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila. 1996. p.74

³⁹⁰ Cf. Todorov, Zvetan. *Les genres du discours*. Paris Ediciones Seuil. 1978. p. 174.

³⁹¹ Hernández, Consuelo. *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila. 1996. p. 143.

Ya vamos a entrar de nuevo en el verde túnel de la jungla ceñuda y acechante, y me llega su olor a la desdicha, a tibio sepulcro desabrido.³⁹²

El Gaviero sintió cierto alivio ante la vigilante solidaridad de la sagaz matrona [doña Empera]. Gran madre, sibila protectora, con ella estaba cubierta la retaguardia mientras subía al páramo.³⁹³

La primera cita nos remite a las impresiones que le genera a Maqroll el viaje por la selva. En ella aparece una imagen del trópico completamente inversa a la que suele circular en el ámbito literario. En lugar de ser un espacio que incite a las emociones arrebatadoras, a Maqroll, la selva le provoca tedio y está muy distante de ser ese escenario exótico recurrente de la literatura latinoamericana. A pesar de usar las mismas imágenes, los adjetivos, “ceñuda” y “desabrida”, hacen que pierdan toda su intensidad. Por esto, en el ensayo “La desesperanza”, el autor afirma:

Lo primero que sorprende en el trópico es precisamente la falta de lo que comúnmente suele creerse que lo caracteriza: riqueza de colorido, feracidad voraz de la tierra, alegría y entusiasmo de sus gentes.³⁹⁴

El segundo aparte citado proviene de *Un bel morir* y nos recuerda a los pasajes de las epopeyas griegas, en las que el mundo de los hombres está habitado por los dioses. Desde esta perspectiva, doña Empera se constituye en un espíritu tutelar que protege al héroe en su aventura.

Otro aspecto determinante de la escritura de Mutis es la presencia de elementos alegóricos. Sin embargo, en muchas ocasiones la prosa presenta la forma de una comparación en la que cada uno de los elementos que se involucran permiten su propia lectura, al punto de constituirse en paralelismo. Este es el caso del viaje de Maqroll por el río Xurandó. Si bien, el desplazamiento del planchón por el río amazónico adquiere todas las características del descenso al mundo de Hades, es posible hacer un paralelo entre el Capitán y Caronte de la Divina Comedia:

Sus órdenes [las del Capitán] no tienen relación alguna con la trayectoria del viaje y siempre nos dejan una irritada perplejidad: “¡Arriba el ánimo! ¡Ojo con la brisa!, ¡Recia la lucha, fuera las sombras!, ¡El agua es nuestra!, ¡Quemen la sonda!, y así todo el día y buena parte de la noche.³⁹⁵

³⁹² *La Nieve del Almirante*. p. 23.

³⁹³ *Un bel morir*. p. 224.

³⁹⁴ Mutis, Álvaro. “La desesperanza” (1965). *Obra Literaria. Prosas*. T. II. Bogotá: Procultura. 1985. p. 201.

³⁹⁵ *La Nieve del Almirante*. Ibid. p. 18.

En cuanto a las diversas épocas históricas se encuentran analogías entre las lecturas y los acontecimientos presentes. De ahí que para Maqroll, el Zuro comparta muchas de las características de San Francisco de Asís:

A medida que el Zuro iba explicando las pruebas a las que iban estar sometidos y el carácter de los pobladores de la región, el Gaviero se daba cuenta de que la empresa era más ardua y más comprometida de lo que, en principio, había imaginado. Pero al mismo tiempo, la buena disposición de su acompañante, su ánimo alegre y decidido y su inteligencia para juzgar las dificultades que les esperaban, le dieron la confianza necesaria para enfrentar el reto, que necesitaba en ese momento más que ninguna otra cosa.³⁹⁶

En este sentido, la observación de Hernando Valencia Goelkel con respecto a los relatos de Mutis, es aplicable a las novelas. Según el crítico, los cuentos de Mutis son la realización de la hipótesis “Mutis prosista” a la que incita la lectura de “Mutis poeta”. Esta afirmación, surgida de una cierta incomodidad, resalta la ambigüedad de las formas adoptadas por Álvaro Mutis y, en consecuencia, el hecho de que su prosa esté lejos de responder a las normas de la narrativa clásica.³⁹⁷

Si atendemos a la poética del escritor, la puesta en crisis de los moldes tradicionales surge como efecto de la precariedad a la que fatalmente impulsa la “fértil miseria” del deterioro, pues encuentra inútil la tarea de querer llenar el vacío con la palabra desgastada pretendiéndola colmada de sentido, razón por la cual no le interesan los juegos verbales y referencias helénicas mezcladas con las mitológicas, romanas y medievales mal entendidas, así como la supuesta magia del continente americano. No obstante, con respecto a *Yo, el supremo* de Augusto Roa Basto y *Cien años de soledad* se apresura a afirmar que, aunque son libros diferentes, de orígenes diferentes y concebidos con puntos de vistas tan diversos “[...] son dos grandes libros sobre la capacidad de la mentira, sobre el pequeño tiranuelo que tenemos adentro, tropical, abusivo, astuto, sórdido...”³⁹⁸

³⁹⁶ *Un bel morir*. *Ibid.* p. 224-225.

³⁹⁷ Cf. Hernández, Consuelo. *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila. 1996. pp. 166-167.

³⁹⁸ *Ibid.* p. 113.

4.6 Entre la tradición y la modernidad

Hasta el momento, en este capítulo, se ha resaltado del enfoque político de Mutis su posición eminentemente crítica frente a la democracia, su defensa de la monarquía y su absoluta nostalgia por el pasado. Esto en general ha sido reconocido por él como un rasgo retrógrado en su personalidad y que, contrario a los que muchos piensan, no se trata de una postura que podría hacerlo aparecer como original sino como el producto de una profunda reflexión sobre los tiempos modernos.

Según el escritor colombiano, la modernidad se caracteriza por la perversión del concepto del poder, fundamentado en principios que para nada contemplan la verdadera naturaleza del hombre. Sobre la base de la racionalidad, el positivismo y la tecnología se consideran superados el ritual y la ceremonia cuando en verdad son estos lo que ofrecen al hombre una razón de su existencia, imposible de encontrar en lo empírico y lo observable:

Es por ello que la responsabilidad tomada ante Dios por el rey ungido, para gobernar a sus súbditos con justicia para defenderlos de la voracidad de los barones, para defender las fronteras del reino y la continuidad de la corona es algo muy importante en la noción monárquica [...] ³⁹⁹

Según Mutis, hipócritamente, en la actualidad, se cometen crímenes brutales y nos escandalizamos por la sangre derramada en las cruzadas. Olvidamos que éstas fueron parte de un sueño maravilloso que, si bien era un sueño, poseía una finalidad trascendente.⁴⁰⁰ Con todo, hoy el hombre está sometido al imperio de las masas tenida como un bien supremo y se critica a la monarquía tildándola de cruel mientras que en los tiempos modernos se han cometido los más terribles genocidios. En su reseña titulada “En el carnaval de la historia”, homónima del libro del disidente ruso Leonid Pliuchch, comenta:

³⁹⁹ García Aguilar. Op. cit. p. 55.

⁴⁰⁰ Cf. García Aguilar. Op. cit. p. 49.

Creía estar ya curtido en lo que toca al grado de crueldad a que puede llegar nuestra especie. Los relatos sobre Auschwitz, Buchenwald y Bergen-Belsen, las bombas de Hiroshima y Nagasaki, el Gulag de Stalin y continuadores, las superrefinadas formas de dolor y muerte aplicadas en Vietnam, habían colmado mi entender, todo lo que la imaginación podía creer en punto de crueldad y sadismo asesino. Estaba en notorio error.⁴⁰¹

Por otro lado, se autodenomina católico, en contraposición al Calvinismo del cual proviene la noción de progreso, calificada por él como una gran “tartufada” que se inventó en el siglo XVIII. Esto explica que en *La Nieve del Almirante* el Capitán del lanchón en el que se transporta Maqroll comente:

La selva sólo sirve para acelerar la salida [...] Un día desaparecerá sin dejar huella. Se llenará de caminos, factorías, gentes dedicadas a servir de asnos a esa aparatosa nadería que llaman progreso.⁴⁰²

En la modernidad, se ha pretendido construir la imagen del género humano completamente inexistente, preso de las ideologías originadas de un racionalismo intoxicante que ensaya dar soluciones a todos los problemas del hombre. Absurdamente se dejan a un lado los mitos, los misterios y hermetismos tan afines a él. Para Mutis, la única manera de apelar al mito es a partir de la religión. No entiende ni le preocupan las culturas precolombinas y está convencido de que las máximas obras del hombre occidental fueron el Imperio Romano y la Iglesia Católica, en el presente, irremediablemente perdidas. Por ello, en relación con la Iglesia Católica, le interesa el ritual y la ceremonia de una religión distante de las luchas del poder, el cual jamás le ha despertado “el menor respeto ni la menor simpatía”. Según Mutis, los hombres que detentan el poder en la actualidad le generan una gran tristeza, están completamente despersonalizados; “no son nadie, no son nada, son víctimas de su propio nombre”. Como consecuencia del olvido de los verdaderos objetivos de la Iglesia, el catolicismo se convirtió en una forma de Calvinismo:

Los papas se convierten en mandatarios de una buena parte de Italia y empiezan a defender mucho más esas posesiones y esas tierras que los principios que se supone tenían que hacer respetar [estos papas son los que] provocan la reacción del movimiento reformista y sus consecuencias: las ideas liberales, la noción de democracia, el siglo XVIII, el racionalismo y esta miseria que estamos viviendo ahora.⁴⁰³

⁴⁰¹ Mutis, Álvaro. “En el carnaval de la historia” (1980). En *De lecturas y algo sobre el mundo*. 1943-1998. Santafé de Bogotá: Seix Barral. 1999. p. 148.

⁴⁰² *Ibíd.* p. 53.

⁴⁰³ A García Aguilar le comenta que de la visita de Enrique IV a al Papa Gregorio VII, y la posterior abdicación del emperador son los hechos que han causado “[...] más desastres y más graves consecuencias” han tenido para la historia de Occidente, pues fue en este momento histórico en el que el papado se convirtió en un poder terrenal. Cf. García

Los intentos de recuperación de personajes de la historia, tales como Felipe II, César Borgia y Nicolás II tanto en su poesía como en los artículos periodísticos y novelas, están motivados por la honestidad con la que siempre actuaron. Jamás prometieron nada ni quisieron disfrazar su sed de poder con discursos demagógicos como lo hacen las democracias, las dictaduras militares o el socialismo.

Tal como lo ha señalado Javier Ruiz Portella, no existe una divergencia entre el Álvaro Mutis ensayista y el autor de la saga del Maqroll el Gaviero. La diferencia estriba en la naturaleza de los escritos, el estilo y el tratamiento que estos exigen. Fiel a su concepción de la literatura libre del servilismo a las ideas o las tesis, su producción artística literaria no se fundamenta en las afirmaciones sino en lo que podemos entrever en las opiniones que le merecen a Maqroll sus lecturas, los personajes o los acontecimientos que lo rodean. A modo de ejemplo, tenemos la constante afirmación del Gaviero de no pertenecer a este tiempo, las referencias recurrentes a través de sus lecturas al medioevo o el renacimiento, el tiempo de San Francisco de Asís, de César Borgia, Felipe II e incluso con el de Napoleón, el último hombre que hubiera valido la pena conocer. Así las cosas, las diversas opiniones de Maqroll con respecto a la historia o política:

No son exabruptos ni alegatos los que Maqroll y sus amigos lanzan contra el mundo moderno. Tampoco se enzarzan en discusiones. Y si emiten alguna reflexión, sólo lo hacen de pasada, como el que no quiere la cosa..., el lector corriente ni se entera.⁴⁰⁴

Después de lo expuesto hasta el momento, adquiere pleno significado la siguiente declaración de Mutis que se ha repetido hasta la saciedad:

Nunca he participado en política, no he votado jamás y el último hecho que en verdad me preocupa en el campo de la política y que me concierne y atañe en forma plena y sincera, es la caída de Constantinopla en manos de los turcos el 29 de mayo de 1543. Sin

Aguilar, Eduardo. *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*. Bogotá: Tercer Mundo Editores. 1993. p. 56.

⁴⁰⁴ Ruiz Portella, Javier. "La democracia en cuarentena". En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*. Barcelona: Ediciones Áltera. 2002. p. 104.

dejar de reconocer que no me repongo todavía del viaje a Canossa del Emperador Enrique IV en enero de 1077, para rendir pleitesía al soberbio Pontífice Gregorio VII. Viaje de tan funestas consecuencias para el Occidente Cristiano. Por ende soy gibelino, monárquico y legitimista.⁴⁰⁵

4.6.1 Tan lejos y tan cerca de la novela contemporánea

Las razones de la amistad entre Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis, a pesar de las diferencias ideológicas, son objeto de constante indagación por parte de sus entrevistadores y críticos literarios. Sin embargo, cada uno de ellos se ha encargado de resolver este enigma refiriéndose a que lo que realmente los une no son las ideas sino su innegable disposición hacia la literatura. La intimidad se fundamenta en su calidad de lectores insaciables y jamás discuten sus posiciones ideológicas ni en la vida ni en el arte. Tal vez sea la concepción que tiene Mutis sobre la política como “una forma de frivolidad”, parafraseando a Borges, lo que le permite aceptar en su amigo esa vocación racionalista y ese optimismo a ultranza en un mundo mejor, opuesta a lo que él denomina su concepción mítica y que explica su predilección por la monarquía, como único fenómeno que históricamente pudo conciliar al poder y la trascendencia. Mutis admira de García Márquez:

[...] su inagotable capacidad de entusiasmo, a su devoción por toda causa que esté destinada a crear en el mundo un hombre nuevo, libre del lacerante miedo del hambre, a la guerra y a la ignorancia. A esta empresa ha servido Gabriel con una rectitud, con un desinterés y con una devoción que no vacilo en calificar de excepcionales.⁴⁰⁶

Mutis ve en la obra de García Márquez, en especial en *El coronel no tiene quien le escriba* (1958), una de las producciones literarias colombianas más importantes del siglo XX y a la que irremediamente la crítica tendrá que ver con mayor

⁴⁰⁵ Texto reproducido en la solapa de la Edición de Alfaguara de *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviro*. Santafé de Bogotá. 2001.

⁴⁰⁶ Mutis, Álvaro. “Gabriel García Márquez y el Águila Azteca” (1982). En *Desde el solar*. (Santiago Mutis D. compil.). Bogotá: Ministerio de Cultura-Universidad Nacional de Colombia. 2002. p.86.

atención. El escritor admira en ella el estilo “breve y escueto” en la que se presenta la tragedia de un hombre con sus fantasmas más singulares y antiguos.⁴⁰⁷

A mí, *El coronel no tiene quien le escriba* me produce pasmo que suscita la obra perfecta: no le sobra nada, no tiene una arruga, no hay una circunstancia anecdótica que se haya oxidado [...] El coronel es el primero en saber que nunca le van a escribir [...] El que no sabe es Gabo, y ésa es la sabiduría de Gabo como narrador extraordinario. Ni él ni el lector lo saben.⁴⁰⁸

Contradictoriamente, esta valoración que hace Mutis de la novela es incompatible con el concepto que le merece a su autor. Según García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba* se constituye a partir de los parámetros de una “literatura premeditada”, extremadamente estática y racionalista, excluyente de la realidad y que termina en la última página.⁴⁰⁹ Es muy posible que esta discrepancia de opiniones surja de la concepción de novela que cada uno presenta como válida.

En efecto, casi todas las narraciones que la crítica ha clasificado como novelas, Mutis insiste en explicarlas en términos de ampliación de sus poemas en los que identifica, a su vez, rasgos de la poesía y la narración corta. A este respecto, en innumerables ocasiones, el escritor ha afirmado que cuando escribe un relato y se siente satisfecho es porque está más cerca de la poesía. Es decir, se han roto los límites entre los géneros y por ello sus obras narrativas deben ser inscritas dentro de lo que se ha denominado novela “gnoseológica” o poética, pues Maqroll el Gaviero más que un hombre de acción es un hombre de la vida y el pensamiento y, contrario al héroe, no desafía el destino, no busca la acción, ni genera sucesos. La vida lo reta y él acepta lo que ella le propone. Por tanto, para Mutis, *Cien años de soledad* “es todo menos una novela” si se analiza desde los cánones establecidos en el siglo XIX. Lo que no niega que sea un libro magistral, sin límites y sin poderse organizar. Esta opinión, que abarca a la generalidad de la novela contemporánea latinoamericana, ha sido expresada por Mutis desde

⁴⁰⁷ “La desesperanza”. *Ibid.* p. 202.

⁴⁰⁸ Mutis, Álvaro. *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*. Barcelona: Ediciones Áltera. 2001. p. 42-43.

⁴⁰⁹ Cf. Mendoza, Plinio Apuleyo-García Márquez, Gabriel. *El olor de la Guayaba* Barcelona: Mondadori. 1994. p. 75.

1965 y encuentra su mayor argumento en el hecho de que la fecundación poética de los novelistas hispanoamericanos se contrapone al vacío de los poetas.

No obstante, García Márquez se refiere la novela como un género que se ha transformado y ha dicho no entender la tenacidad del realismo decimonónico persistente y defendido por el “realismo socialista”, sobre todo si de la realidad de América Latina se trata, es indudable que coincide con la concepción de la narración como una forma de relacionarse con el mundo, pero reafirma la necesidad del compromiso de la novela con la realidad. Asimismo, resalta la necesidad de revelar la “realidad desmesurada” de América Latina. Este compromiso con la realidad, está dirigido a la transformación de las condiciones actuales del mundo y sobre todo debe estar íntimamente relacionada con los efectos negativos de la dependencia latinoamericana, así como con un modo de ser del latinoamericano.

La divergencia entre los dos autores con respecto a la producción novelística contemporánea se explica a partir de la concepción que cada uno posee de la novela. Para Álvaro Mutis, lo abarcado bajo este rótulo es un género exclusivo del siglo XIX y que se define por la creación de un mundo constituido con base en la pura imaginación y por las palabras sobre el papel lo que, en consecuencia, constituye un universo con características exclusivas. En términos generales, la postura de Mutis con respecto a la novela coincide con lo expuesta por Juan José Saer en su ensayo “La selva espesa de lo real”.⁴¹⁰ Según este autor argentino, la novela es una forma adoptada por la narración que representa una visión realista del mundo en el contexto específico de la época burguesa, de ahí que corresponda a un período histórico bien delimitado y sea absurdo pretender eternizarla. Esto explica, además, que los grandes narradores como James Joyce y Virginia Wolf se propongan, dentro de sus obras, romper con las barreras impuestas por la crítica al rotular sus narraciones como novelas.

⁴¹⁰ Saer, Juan José. “La selva espesa de lo real”. En *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Editorial Ariel. 1998.

De acuerdo con Saer, “la mayor preocupación del escritor debe centrarse en la crítica de lo que se presenta como real y a la cual todo el resto debe estar subordinado” pues la narración está muy lejos de ser un documento etnográfico o sociológico.⁴¹¹ En efecto, a la literatura latinoamericana, asechan tres peligros; el primero está relacionado con la exigencia de la crítica europea al escritor de América Latina de partir del supuesto de su *latinoamericanidad*, cuando en realidad éste es un aspecto accesorio; el segundo peligro, originado del primero, se refiere al vitalismo que brota de la abundancia de la naturaleza que, como ya se ha explicitado, en el caso de Mutis no es más que un sofisma que inexplicablemente se ha seguido alimentando; y, por último, se encuentra el riesgo de que la literatura tenga que funcionar como un instrumento inmediato del cambio social. En franca oposición a estas exigencias al escritor latinoamericano, Juan José Saer termina su argumentación afirmando que al fin y al cabo, si la novela es sólo un género literario y la narración es un modo de relación con el mundo, no hay razones para que el escritor por el hecho de ser latinoamericano se ponga al margen de esta verdad y, mucho menos, que se vea eximido de sus responsabilidades.⁴¹²

⁴¹¹ Saer. Op. cit. p. 268.

⁴¹² Cf. Saer. Op. cit. p. 271.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo subyace la hipótesis según la cual, en el interior de toda obra literaria, además de hacerse referencia implícita a diversas realizaciones artísticas precursoras de la concepción estética que exhibe, se efectúa la lectura de algunas creaciones del pasado con un doble objetivo: rescatarlas del olvido y, al mismo tiempo, presentarlas como legitimadoras del carácter estético que pretende poseer la obra que las contiene. Asimismo, las múltiples lecturas propuestas por los escritores, ya sea mediante ensayos, reseñas e, incluso, declaraciones son interpretados por los lectores como provenientes de verdaderas autoridades del valor estético. Es decir, partimos del supuesto de que son los novelistas, en cuanto productores de literatura, los mejores lectores de las obras, tanto del pasado como del presente. Es evidente que este fenómeno surge de una noción moderna de literatura que, además de imponer a la novedad, a la originalidad y a la diferencia como fuentes de valores estéticos, se sustenta en el concepto de tradición entendido como movilidad.

La hipótesis mencionada recuerda la concepción de la poesía moderna propuesta por Octavio Paz en términos de “la tradición de la ruptura”. Esta expresión, aunque superficialmente presenta la forma inconfundible de una antítesis, parte del concepto de lo moderno como una tradición que, contradictoriamente, se hace a partir de las interrupciones y de las rupturas del presente con el pasado inmediato. Así, la idea de la tradición dentro de la modernidad se constituye mediante la polémica que desaloja a lo habitual para dar paso a lo inusual que, en el momento, cumple el papel de actualidad. De lo anterior se deduce que lo nuevo no es exactamente lo moderno, sino aquello que se opone a lo tradicional, es decir, lo distinto. De esta manera, lo viejo se actualiza, en la medida en que posee el carácter polémico con respecto al presente y es susceptible de convertirse en un comienzo. El resultado de este procedimiento genera una

concepción de encadenamiento dentro de unidades distantes en lugar de las más cercanas, al punto de eliminar la diferencia del pasado con el presente.⁴¹²

La actualización del pasado más remoto en una obra literaria, dentro de una severa tendencia a la exclusión de lo pasado inmediato, ha sido posible gracias a que la modernidad se funda en la crítica a las viejas representaciones y a que la Ilustración, según Nicolás Casullo, planteó como característico de lo moderno la “permanente crítica al conocimiento”.⁴¹² Por tanto, se efectúa un proceso de racionalización impuesto por el discurso científico que, al mismo tiempo que privilegia el encuentro con la verdad, genera optimismo en el progreso y le otorga un sentido a la historia.⁴¹² Adicional a lo expuesto existe otra forma de pensar la modernidad, según la cual se niega la existencia de una verdad objetiva fundamentada en la idea de que lo moderno no es la continuidad del pasado en el presente ni el hoy es el hijo del ayer, sino que es la ruptura, la negación; es decir, la heterogeneidad y la pluralidad se constituyen en verdaderas consecuencias de la subjetividad. En este último aspecto no es posible ignorar que la subjetividad, aunque es el lugar en el que el individuo realiza diversos intercambios simbólicos con el mundo, también se compone de infinitas fragmentaciones y depende del lugar en el que el sujeto actúe. En últimas lo moderno, al conjeturarse como autosuficiente, deposita su mayor interés en lo nuevo, lo único y lo diferente y se sustenta en la pasión por la crítica que, llevada hasta sus últimas consecuencias, trae consigo la negación de sí mismo.

La aparición de Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis en el ámbito de la literatura colombiana contemporánea ha sido interpretada, además del ingreso a la modernidad, como parte de una ruptura radical con el pasado más cercano. Así pues, es inevitable encontrar en ellos un proyecto estético de literatura que, al propugnar por una concepción diacrónica de ésta, se empeña en la recuperación de las grandes obras del pasado. De acuerdo con lo anterior, a pesar de que estos autores colombianos insisten presentar como modelos de sus obras a producciones artísticas de tradiciones diferentes a las de la precaria tradición colombiana, buscamos demostrar que sus propuestas estéticas coinciden en muchos aspectos con las expuestas por Jorge Isaacs en *María* (1867) en el caso

de García Márquez y *De sobremesa* (1896) y la obra poética de José A. Silva, en Mutis, hasta el punto de permitirnos afirmar que son sus antecesores nacionales.

No obstante se haya planteado, repetidamente, que estos dos autores del siglo XIX son “atípicos” dentro de la tradición literaria colombiana, a lo largo de todas las épocas han sido tomados como modelos de las posturas más diversas y siempre opuestas entre sí. Desde un romanticismo tardío y lacrimógeno sin mayor trascendencia de la década de 1920, en el caso de Isaacs, hasta el parnasianismo persistente de Guillermo Valencia (1873-1943) quien, a través de su obra, no sólo interpretó sino que contribuyó a justificar el régimen señorial hasta la segunda mitad del siglo XX y que, paradójicamente, se decía heredero de la revolución estética iniciada por José Asunción Silva. Todas y cada una de las posturas que se presentaban como renovadoras de las formas y temáticas que se habían convertido en fórmulas efectistas, pretendían volver a esos orígenes ensayando interpretaciones que se aproximaran a la intención original de cada uno de estos autores con el fin de reencauzar a la literatura nacional. Esta tendencia ha sido tan repetitiva que la crítica y los escritores contemporáneos han tomado dicha vuelta al pasado como un lugar común en el que se ha agotado cualquier capacidad renovadora. Sin embargo, creemos que es un hecho que en Isaacs y en Silva se encuentran representadas las dos tendencias que han caracterizado la tradición literaria colombiana y este trabajo aspira a demostrarlo. Por un lado, el interés por las temáticas de tipo regionalista, el compromiso político y la presencia de los contenidos propios de la oralidad y, por otro, la tendencia al cosmopolitismo, a la curiosidad por una tradición eminentemente escrita y a la defensa de la autonomía de la literatura frente a contenidos políticos y programáticos afiliados a las contiendas partidistas.

Por supuesto, no se trata de ignorar una de las características más importantes de la modernidad: la ruptura con un pasado inmediato. De hecho, sólo a partir de esta particularidad es posible explicar, dentro de la necesidad que tienen los artistas modernos de crear su propia tradición, esa tendencia a presentar sus proyectos literarios como expresiones de la recuperación de concepciones del arte que con el paso del tiempo han sido pervertidas. Este rescate implica actualizar

procedimientos estéticos, reelaborar visiones de mundo y retomar temáticas. Todos estos aspectos se constituyen en condiciones indispensables en la lógica del campo literario y justifican las aproximaciones a las obras de Jorge Isaacs y de José A. Silva como fuentes de posiciones estéticas e ideológicas.

Esta vuelta al pasado más “remoto” de la literatura colombiana, tal como se ha mencionado, ha estado mediada por la asimilación de otras tradiciones occidentales, en términos de técnicas narrativas, logros estéticos y concepciones de la realidad que, además de haber tenido que ser adaptados a nuevos temas e intenciones, se han dirigido a la modernización de las ideas más originales y atractivas de los proyectos del pasado. Si bien la búsqueda mencionada no es exclusiva de García Márquez y Mutis en el contexto colombiano, el carácter de figuras centrales dentro del campo literario convierte a sus obras en las mejores lecturas de autores clásicos, nacionales y extranjeros, en términos de una “actualización” o reconocimiento de afinidades como fuente del valor artístico en la modernidad. Dichas aproximaciones a los autores colombianos del siglo XIX, por parte de los autores contemporáneos, no siempre son aceptadas por ellos e, incluso, algunas veces son impugnadas; sin embargo sus obras, en cuanto tomas de posición, admiten una lectura en este sentido.

Así pues, el objetivo de este trabajo fue distinguir dos posibles corrientes de la tradición literaria colombiana, a partir de las posibles afinidades y oposiciones entre García Márquez e Isaacs y entre Mutis y Silva. La relación de afinidad se da en el interior de las parejas propuestas y la de oposición entre las corrientes que parecen configurar cada una de ellas. Por consiguiente, en este trabajo la aproximación a las obras estudiadas se centra en las posibles similitudes temáticas, narrativas, compositivas e ideológicas en cuanto aspectos correspondientes a una literatura entendida como un sistema. Debido a que García Márquez y Mutis no son escritores que ejerzan la crítica literaria, las escasas menciones a autores y a obras nacionales o extranjeras se expresan en algunos artículos y reseñas de tipo periodístico. Esta es la razón por la cual el reconocimiento que hacen de la obra de Isaacs y de Silva, respectivamente, casi siempre sea accidental e indirecto y las relaciones entre las obras se hayan tenido

que establecer, no sólo partiendo de las semejanzas que surgen del análisis de las tomas de posición sino bajo el supuesto de que las obras del presente son verdaderas actualizaciones de los principios estéticos de las obras del pasado.

En efecto, García Márquez en sus artículos periodísticos de las décadas de 1950 y 1960 resalta la obra de autores colombianos ignorados por la crítica, tales como José Félix Fuenmayor (1885-1966) y Hernando Téllez (1908-1966) pero se refiere esporádica y superficialmente a *María* en artículos que surgen en el contexto de alguna polémica de tipo general. Sin embargo en la década de 1980, especialmente en la entrevista concedida a Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba* (1981), se colige un cambio notorio con respecto al concepto que le merece la tradición literaria colombiana que, en décadas anteriores, no escatimaba ocasión para despreciar. En esta entrevista, si bien no menciona directamente ni a Jorge Isaacs ni a *María*, es posible establecer cierta identificación de García Márquez con este autor sobre todo en sus declaraciones sobre las concepciones literarias y los procedimientos compositivos relacionados con su novelística. Otro hecho que demuestra el reconocimiento del valor literario de la obra de Isaacs fue la adaptación de *María* que hizo García Márquez para la televisión colombiana.

Por su parte, Álvaro Mutis hace muy pocas referencias a José A. Silva. Algunas veces lo reconoce como una lectura de cabecera y en otras le niega cualquier influencia argumentando precariedad e inmadurez de quien pudo haber sido un gran poeta.⁴¹² En la biografía intelectual concedida a Eduardo García Aguilar, *Celebraciones y otros fantasmas* (1993), menciona dos veces la novela de Silva. La primera vez señala la intrascendencia de la novela y la llama “prescindible” dentro de la literatura de América Latina, “nacida de la influencia asfixiante de uno de los momentos más débiles de la literatura francesa”;⁴¹² la segunda ocasión, se refiere a la necesidad de no “soslayar” el París conmovedor de la novela de Silva.⁴¹²

Es muy posible que la relación existente entre cada una de las parejas propuestas, en términos del papel que le atribuyen a la literatura, se efectúe a

pesar de los autores del siglo XX. Mientras Jorge Isaacs y Gabriel García Márquez conciben la literatura como un camino privilegiado hacia el perfeccionamiento del mundo, José A. Silva y Álvaro Mutis coinciden en pensar a la poesía, incluyendo en esta categoría a la novela, como un espacio en donde se construye un universo cuyas características están regidas por la concepción del destino. La literatura, además de ser un medio para la recuperación de la esencia del hombre en el contexto del caos que representa la modernidad, se constituye en una tarea ardua a la que le está negada la trascendencia. Los dos autores coinciden en su desinterés por la literatura comprometida o de ideas y sus personajes poetas conforman verdaderas “castas” cuya función social es guiar a los hombres en medio del desconcierto del mundo.

En consecuencia, tanto entre Isaacs y García Márquez como entre Silva y Mutis se pueden establecer ciertas analogías que van más allá de lo temático. En lo tocante a los primeros, en este trabajo se ha retomado, *María* en el caso de Jorge Isaacs y las dos primeras novelas de García Márquez, *La hojarasca* (1955) y *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) y, con referencia a los segundos, *De sobremesa* de José Asunción Silva y de Álvaro Mutis *La Nieve del Almirante* (1986) y *Un bel morir* (1989).

Tal como se ha afirmado, en lo que atañe a Isaacs y a García Márquez, es posible identificar una corriente íntimamente relacionada con el compromiso social, con fuerte énfasis regionalista que varía de acuerdo con los movimientos sociopolíticos ocasionales y las preocupaciones propias del contexto histórico en el que surgen las novelas. De hecho, estos autores representan dos de las posibles variaciones. Por un lado, la obra de Isaacs surge en el momento en el que el costumbrismo y la novela histórica tenían como finalidad la conformación de la idea de nación y nacionalidad colombiana a mediados del siglo XIX; por otro, García Márquez se ubica en un momento en el que la denominada novela social y la novela de la violencia, en el marco de la literatura comprometida, se constituía como una respuesta beligerante a la Guerra Fría y a la agudización del enfrentamiento entre los partidos políticos colombianos tradicionales en la segunda mitad del siglo XX. Con respecto a la novela comprometida, al igual que

en casi todo el mundo, estuvo fuertemente influenciada por el realismo socialista desde la década de 1930. Como es sabido, esta fórmula prestigiaba los valores sociales y menospreciaba cualquier tipo de elaboración estética que pudiera entorpecer la recepción de las clases bajas y medias. En el caso de Colombia esta exigencia, sumada a la perplejidad de los hechos desencadenados durante la violencia (1946-1968), constituyó la denominada literatura de urgencia. Ante esta situación, la generación de escritores a la que pertenecía García Márquez se propuso restablecer el carácter simbólico y estético de la novela, aduciendo la necesidad del compromiso no tanto con la situación política colombiana, sino con la realidad universal sin abandonar los principios propios de la literatura. En definitiva, en lugar de negar la importancia de los contenidos políticos y la necesidad del compromiso del escritor con su tiempo, se interroga y se pone en crisis a una literatura de emergencia.

No obstante, García Márquez se empeñó en afirmar que después de *La hojarasca* (1955) se vio obligado a abandonar, temporalmente, sus ideas iniciales sobre la literatura para escribir *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) y *La mala hora* (1962), se ha podido mostrar en las lecturas propuestas en este trabajo cierta continuidad estética e ideológica, entre *La hojarasca* y *El coronel no tiene quien le escriba*. En relación con estos dos aspectos, las dos novelas estudiadas, aunque se diferencian en los procedimientos relacionados con el tratamiento de la información que varía del monólogo interior a la narración en tercera persona, se asemejan en que se centran en procesos históricos y políticos propios de sociedades dependientes, así como en coyunturas estructurales que subyacen en tramas intrascendentes, no sin antes someterlas a una rigurosa reelaboración estética.

La otra corriente, representada por Silva y Mutis, más atenta a la perspectiva cosmopolita, aunque no cierra los ojos ante las condiciones socioeconómicas y políticas del país, pone su mayor esfuerzo en denunciar los efectos de la crisis cultural dentro de un contexto continental y universal. Esta postura ve en la situación colombiana un efecto más de la decadencia del mundo y propugna por un arte independiente de las eventualidades explícitamente políticas y sociales.

En consecuencia, una de las funciones de la literatura es salvar al hombre no tanto dentro de los límites que impone una nacionalidad sino como representante de la especie humana y de la cultura occidental. Por otro lado, sus preocupaciones estéticas están relacionadas con la insuficiencia de la palabra, la crisis del lenguaje y por ello, la necesidad del trabajo arduo del escritor con un instrumento que lo traiciona. Así las cosas, para esta corriente, el arte es una forma sacerdocio que, al trascender las condiciones sociopolíticas ocasionales, se debate en la contradicción entre la inmortalidad de la poesía y la caducidad del poema. En el ámbito de la narrativa, se presentan como verdaderos “ideólogos” de la estética que, contraponiéndose a una literatura comprometida o de lo efímero, se enfrentan a la disparidad entre la “amplia frescura del mundo” y una “lengua espléndida y muerta”. La lucha por la conquista verbal se traduce en sus obras en una forma de “tragicidad de la escritura” que en el fondo implica la obligación del artista de revelar la dimensión del destino del hombre.⁴¹² Con respecto a la función social, según los autores pertenecientes a esta tendencia de la literatura colombiana, predomina la concepción antigua del poeta como vate, es decir, en medio de la confusión de los tiempos modernos y los signos de la decadencia se constituye en un verdadero guía de los hombres. De ahí el tratamiento del poeta como una entidad aristocrática.

Jorge Isaacs y Gabriel García Márquez

Si hacemos una comparación entre las obras analizadas de estos dos autores encontramos que existe una semejanza en su concepción de lo literario. Tanto para Isaacs como para García Márquez, la literatura tiene un compromiso con el mundo; sin embargo, este compromiso no debe expresarse explícitamente. Es necesario realizar una trasposición de las problemáticas a la lógica y el lenguaje de la literatura. De esto se infiere el que para ellos tenga un peso significativo tanto la tradición literaria, sea francesa o norteamericana, como el discurso histórico que, entremezclados, darán como resultado una construcción estética

con alto contenido simbólico. Existe un interés por los valores sociales pero bajo ninguna circunstancia se justifica el predominio de estos sobre lo estético.

En relación con Isaacs, la construcción simbólica se efectúa mediante la asimilación del romanticismo sentimental de Chateaubriand, en especial, el propuesto en la novela *Atala* (1802). Isaacs, discrepando del costumbrismo cuyos cultivadores se autodefinían como “copiadores” de la realidad, despliega una concepción poética del lenguaje que actuará como instrumento para construir un universo en el que se oponen diversas fuerzas históricas. De esta manera, el fracaso del amor entre Efraín y María adquiere la categoría de una alegoría de la decadencia de una clase social amenazada por el librecambio cuya tabla de valores estaba arrasando con un pasado que, aunque necesariamente debía desaparecer, tenía un legado para la posteridad. Esta puesta en escena, en el caso de Isaacs, está teñida de una postura nostálgica que se constituye a partir de la forma de reescritura de la autobiografía de Efraín en la que predomina una concepción dicotómica del espacio, del tiempo y del argumento que, finalmente, se disipa a favor de la historia y el progreso tal como se concebían en el siglo XIX. Esta resolución del conflicto, tanto a nivel argumental como a nivel composicional, se explica por la adopción de una nueva ideología en el autor. En este caso, su filiación tanto a la masonería colombiana como al liberalismo que detentó el poder de 1849 hasta 1885.

En el caso de García Márquez, *La hojarasca* y *El coronel no tiene quien le escriba* se constituyen, comparativamente, en realizaciones estéticas hasta cierto punto opuestas, si se tienen en cuenta las técnicas narrativas, el lenguaje, el narrador y las historias, pero en el ámbito temático surgen como dos experiencias que se refieren a una misma realidad. En *La hojarasca*, primera novela de García Márquez, se elabora a partir de la exploración de la conciencia del patriciado liberal colombiano de principios del siglo XX -representado por tres generaciones- una concepción de la historia en términos de fatalidad que niega el proyecto moderno de sociedad, fuertemente arraigado en la democracia y que se sustenta en el supuesto de que tanto los hombres como las sociedades construyen su propio destino. Distanciados de este antropocentrismo, los personajes de García

Márquez ven en la historia tan sólo un camino hacia su desaparición y en el que cualquier intento de reforma es vano, pues está trazado desde antes de su nacimiento. Dicha concepción trágica adquiere su mayor consistencia mediante dos procedimientos fundamentales, el primero está directamente relacionado con el carácter de relectura de la *Antígona* de Sófocles que exhibe la novela no sólo a partir del epígrafe, sino a través de la organización de la información en una estructura dramática que sigue el modelo de la tragedia griega. En relación con este modelo, no está de más recordar que veintiséis años después García Márquez retomará de nuevo esta estructura dramática en *Crónica de una muerte anunciada* (1981). El segundo procedimiento se relaciona con la configuración de una axiología aristocrática valiéndose de la exploración de las conciencias de los personajes (los fundadores del pueblo, el coronel, Isabel y el niño). La sumatoria de estos procedimientos constituyen una obra altamente poética que exige al lector una aproximación crítica a lo expuesto por medio de las conciencias-vozes que, aunque no se oponen, exhiben ciertas contradicciones.

Escrita unos años después, *El coronel no tiene quien le escriba* surge como parte de una literatura comprometida con el contexto sociopolítico colombiano que se ha denominado la violencia. Desde una posición narrativa opuesta, el punto de vista que exhibe el narrador intenta ser lo más realista y objetivo posible representando al mundo ficticio desde fuera, con un acceso limitado a la conciencia del coronel como su único punto de focalización.⁴¹² El coronel, de una clase social diferente al anciano de *La hojarasca*, presenta ciertos rasgos propios del patriciado liberal aunque no por ello de carácter aristocrático y, en contraposición a su homónimo de Macondo, forma parte de la clase media de “el pueblo” en su calidad de excombatiente de la guerra civil, más que por razones económicas. Evidentemente, el anciano de *El coronel no tiene quien le escriba* vive en una absoluta miseria y orfandad pues, además de llevar décadas esperando una pensión del Estado, ha perdido a su hijo Agustín -asesinado por la policía- quien con su trabajo de sastre sostenía a la familia.

El coronel no tiene quien le escriba es una novela corta en la que se trata de una manera más directa el problema de la violencia; sin embargo, no se centra en la

descripción de hechos explícitamente violentos sino en la presentación de una violencia simbólica ejercida por el Estado a través del “estado de sitio”, la censura y el olvido en el que tiene a sus ciudadanos y establece el clímax de la narración al revelar, paulatinamente, una soterrada resistencia civil de los habitantes de “el pueblo”, quienes retoman como símbolo de su lucha el gallo de pelea que el coronel ha heredado de su hijo. Una vez más se corrobora que aunque la obra presenta un alto contenido político y una clara intención de denuncia, el tratamiento que hace el autor de estas temáticas morigeró el peso de las preocupaciones locales que presenta y, a la postre, se constituyen en manifestaciones de un drama universal al que no es difícil encontrarle una analogía en todas las épocas y en todas las sociedades.

Isaacs y García Márquez, además de presentar una preocupación real por los problemas sociales y políticos que aquejan a la sociedad colombiana, coinciden en la elaboración poética de los temas, en ciertos rasgos propios de las formas compositivas e, incluso, en su orientación ideológica. Los autores comparten temas tales como la visión nostálgica de un grupo social que ha perdido su legitimidad, el ascenso de grupos sociales de gran vitalidad, las transiciones dolorosas de periodos históricos, la exaltación de las culturas regionales, la cultura popular y, por último, el despliegue de una axiología característica del romanticismo anticapitalista, a través de la cual se propugna por la vigencia de valores como la honra, la laboriosidad y el desprecio por el predominio del valor de cambio sobre el valor de uso. En general, Isaacs y García Márquez presentan una posición extremadamente racionalista que sustenta sus concepciones sobre la historia y el arte.

Aunque en esta corriente de la literatura colombiana se defiende la idea de la fe en el progreso, íntimamente ligado con el concepto moderno de historia, se evidencia la consideración de los valores auténticos del pasado. De esta forma se produce una tensión entre el pasado y el presente que se resuelve en la posibilidad de que los hombres sean los forjadores de su destino. Se podría controvertir lo afirmado si se tuvieran en cuenta los temas y el tratamiento que se presentan en *La hojarasca*; sin embargo, debido a que en la narración no aparece

una voz que contradiga la axiología propuesta en los monólogos interiores, es posible inferir que la ideología presentada esté siendo vista desde una perspectiva que, aunque se pretende en extremo subjetiva, en realidad está tratando de mostrar unos hechos desnudos para que sean evaluados por el lector. Asimismo, en relación con el arte se puede inferir que para los dos autores existe la necesidad de superar el realismo espantoso y de que se produzca una elaboración estética de la problemática planteada.

José Asunción Silva y Álvaro Mutis

La segunda corriente, que es segunda no por menos importante sino porque se alterna siempre a la primera en el orden cronológico, surge como una expresión del cosmopolitismo. Este fenómeno, presente tanto en el romanticismo sentimental de Isaacs como en la asimilación de técnicas narrativas efectuada por García Márquez, ocupa el primer plano de la escena del modernismo que, en la modalidad de Silva, no necesariamente lo lleva a ignorar la realidad de las naciones hispanoamericanas. A pesar de su interés por otras literaturas, francesa o inglesa, Silva cree que debido a la inestabilidad de los gobiernos y a la dependencia económica hispanoamericana, se ha dejado a un lado la necesidad de la autonomía de la literatura y se ha tergiversado la función que el arte está llamado a cumplir en cualquier sociedad.

Ahora bien, lo anterior no significa que la obra de Silva o de Mutis no presente preocupaciones históricas, por el contrario, los dos escritores son más radicales en relación con la situación del momento que les ha tocado vivir; sin embargo, lo que les preocupa surge de una concepción del arte y la literatura en la que ésta, si bien no puede cambiar al mundo tal vez pueda recuperar al hombre. Así mismo, los dos autores hacen énfasis en la concepción del poeta como una estirpe que, en el ejercicio de la poesía como sacerdocio, tiene la facultad y la obligación de dirigir a los hombres en medio del caos de un mundo que alguna vez tuvo orden. Desde esta perspectiva presentan una posición que se desprende

directamente de los efectos nefastos de la modernidad y su tendencia a racionalizar y desacralizar todo.

De sobremesa de José Asunción Silva posee todas las características propias de la literatura finisecular hispanoamericana e, incluso, se adelanta a algunos aspectos que posteriormente serán desarrollados por una segunda generación de modernistas, tales como el discurso irónico con respecto a la sociedad burguesa y la crítica al positivismo como ideología, sin contar el reconocimiento de la fugacidad del arte. La incompreensión a la que estuvo confinada la novela durante mucho tiempo se debe a que la crítica, en algunos casos, si no se preocupaba por encontrar posiciones políticas explícitas, imponía a la obra concepciones de la novela pertenecientes al realismo que, en cuanto novela, debería responder al canon más prestigiado de la época. Nada más lejano de Silva que aquellas posiciones prestigiadas.

Es un hecho que Silva se aventura en el género novelístico sin abandonar su condición de poeta y utiliza este género literario con ciertas salvedades. En primer lugar, su interés no es lo narrativo. Silva no es un gran contador de historias, es un poeta que preocupado por la falta de profesionalización de su oficio, tanto en Colombia como en el continente americano, se atreve a cuestionar la tendencia general de los poetas a ocuparse en oficios que no les corresponde. En segundo lugar, aplica en su prosa el trabajo arduo con la palabra, la preocupación con la forma sin abandonar los contenidos. Como es de esperarse obtiene como resultado una obra densa y con una estructura en extremo compleja para el momento. Coherente con su postura estética e ideológica, Silva escribe su novela siguiendo el modelo de la “novela de artista” cuya aparición data de principios del siglo XIX pero que, casi cien años después, es recuperado por los decadentistas con el objeto de realizar sus biografías intelectuales. En el caso de *De sobremesa*, el protagonista José Fernández lee a sus amigos las impresiones surgidas a partir de sus lecturas y viajes por Europa consignadas en su diario. En general, en la “novela de artista” el personaje se constituye en el áter ego del artista y, en consecuencia, desarrolla contenidos relacionados con los temas que ocupan a los poetas (la vida, la muerte, el arte, etc.) a través de la referencia a otros libros, la

puesta en diálogo entre estos y la preocupación por hacer prosa poética. Esta novela, lejos de ser el relato de acciones y peripecias, es el espacio en el que se transmiten las reflexiones de un esteta e ideólogo que pone a prueba sus ideas en la narración. Es decir, el lector se encuentra frente a un relato de tipo gnoseológico en el que las reflexiones se constituyen en las acciones de primer orden.

Con respecto a Álvaro Mutis, tenemos a otro poeta que se ha aventurado en la narrativa en diversas ocasiones, pero que en sus dos novelas *La Nieve del Almirante* y *Un bel morir*, al igual que en las otras cinco novelas hasta ahora escritas, se niega a abandonar su condición de poeta y construye una prosa colmada de sugestivas comparaciones y paralelismos que se van presentando a través de las digresiones de su personaje Maqroll el Gaviero. No es tan sólo una coincidencia que tanto en la novela de Silva como en la primera novela de Mutis, la forma compositiva sea la del diario. Al igual que *De sobremesa*, el diario de viaje de Maqroll se compone de una serie de fragmentos, notas perdidas en las que predomina la reflexión sobre la acción, las digresiones son el núcleo del relato y las pocas acciones que se mencionan confirman el predominio del conocer sobre el hacer. Según Zvetan Todorov, este tipo de novela denominada poética, se opone a las mitológicas en las que prevalece la acción y se relaciona con el diario de José Fernández en su carácter gnoseológico o epistémico. Ese decir, dentro de otras particularidades de este tipo de novela se encuentra el predominio del saber-ser sobre el saber-hacer, junto con una concepción poética de la escritura en la que el signo fatídico es la precariedad de la palabra frente a la realidad. Este género cultivado a principios del siglo XX tanto por Joseph Conrad como Valéry Larbaud tiene su más cercano antecedente en la “novela de artista”.⁴¹²

No obstante las semejanzas mencionadas, es imprescindible no dejarse llevar por el entusiasmo, pues es evidente y además natural que entre los dos poetas-novelistas medie una concepción de la literatura que, si bien coincide en términos generales, presenta diferencias radicales. La obra de Mutis no aboga por una autonomía de la literatura, pues si bien sigue siendo una preocupación para él el

sometimiento del arte a contenidos programáticos, tal como se dio con la literatura comprometida de la primera y segunda mitad del siglo XX, su posición es más radical, pues no puede ser literatura aquello que no se ocupe del hombre y para ello es necesario dejar de lado ideas políticas o filosóficas que, menoscabando su libertad, han reducido a la especie humana en un rebaño.

En este sentido, se debe resaltar que para Álvaro Mutis la novela en cuanto forma adoptada por la narración, pertenece al siglo XIX y que por ello está obligada a representar una visión realista propia de la burguesía decimonónica. De esta manera, Mutis coincide con Juan José Saer, al concebir a la narración como una forma de relacionarse con el mundo cuya mayor preocupación debe centrarse en la crítica de lo que se concibe como real y, por ello, no debe subordinarse ni a la etnografía ni a la sociología. Al igual que el autor argentino, Mutis está convencido de que la literatura latinoamericana al doblegarse a exigencias ajenas al arte, tales como la expresión de la nacionalidad, el vitalismo del continente o el compromiso con el cambio social, hace caso omiso a sus responsabilidades como escritor y corre el peligro de pervertir la verdadera naturaleza de la narración.⁴¹²

Se podría afirmar que Silva y Mutis coinciden por razones opuestas. Por un lado, Silva como artista moderno, se empeña en demostrar la crisis del positivismo, a finales del siglo XIX, en contraposición a la legitimidad del arte como forma de conocimiento. Es así como la reseña de José Fernández sobre *Degeneración* (1894) de Max Nordau y la descripción detallada de los tratamientos que le aplican los médicos Rivington y Charvet funcionan como parodias de la objetividad y la racionalidad en cuanto formas de explicación frente al discurso subjetivo y delirante del artista, representado en los pasajes que tratan sobre el diario de María Bashkirseff y en sus propias impresiones sobre los temas tratados por la pintura rusa. En general, Silva al hacer una defensa de la poesía se pone al margen de lo utilitario y propugna por la necesidad de que el artista adopte su profesión como una forma de sacerdocio sin ninguna aspiración a la trascendencia. Sin embargo, todo lo anterior no es más que un homenaje a la modernidad, pues antes de ella era imposible concebir el oficio de artista como una profesión autónoma y, por ende, libre de las exigencias del poder. Por otro

lado, la conciencia de la transitoriedad, la novedad, lo único y lo extraño que lo caracterizó, en cuanto modernista, es incontrastablemente moderna y se constituye a partir de una concepción burguesa del mundo. Por esto el amor excesivo a lo bello, a lo exótico y a lo inútil es una forma de concebir la modernidad y de homenajearla.

En cuanto a Mutis, en su calidad de moderno, rechaza todo aquello que sustenta al mundo occidental y haciendo acopio de su libertad e individualidad, opta por una posición política que, si bien es anticuada y en extremo retardataria, surge como parte del derecho a contravenir el orden actual. Sus diatribas contra la democracia, la tecnología y el mercado funcionan como argumentos para la defensa de un orden trascendente que, si bien está irremediabilmente perdido, no por ello deja de ser deseable. No obstante todo esto, Mutis no se ocupa del poeta sino de una estirpe de hombres que poseen la suficiente lucidez como para descubrir en el mundo el caos y la decadencia, en donde otros ven el progreso y el camino a la utopía. Si bien es cierto que Maqroll escribe sobre sus reflexiones, que entre otras cosas son las que se exponen a lo largo de las dos novelas estudiadas, éste no se considera poeta, lo es sin mayores pretensiones y su escritura, llena de digresiones, fragmentada e incompleta, forma parte de una poética fiel al mundo en el que se mueven los personajes.

Tanto en Silva como en Mutis encontramos cierta desconfianza en la palabra y el poema pero una fe rotunda en la poesía. Sin embargo, en Silva hay una cierta actitud ingenua en la creencia de que a partir del trabajo arduo con la palabra se llegará a superar su insuficiencia, mientras que en Mutis, si bien es necesario este trabajo, el resultado siempre será el fracaso. Para los dos no existe trascendencia en el arte, pero por motivos diferentes: para Silva por la transitoriedad de lo novedoso, para Mutis por una falla estructural de la palabra al confrontarse con la realidad y la experiencia.

Según Mutis, el preciosismo característico del lenguaje de los modernistas, a través del cual se logró una segunda independencia de España, es parte de la decadencia de una poética que estaba hipotecada a la superficialidad. No está de

más recordar que, para el autor de la saga del Gaviero, el modernismo más valioso se produce a partir de la publicación, en 1905, de *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío, coincidiendo con la opinión de Octavio Paz para quien la nota irónica y antipoética, en esta obra, contradictoriamente la hace intensamente poética.⁴¹² A pesar de no encontrarse en Mutis la ironía, el carácter trágico de su escritura y la esterilidad de la palabra es tan profunda que lo poético se constituye a partir de las fisuras, del reconocimiento de la imposibilidad de reconstruir la emoción, así como de la precariedad del poema ante la realidad. No obstante Silva y Mutis, desde contextos históricos diferentes, coinciden en la existencia de una “suprarrealidad”. Este término no se refiere a una concepción religiosa del mundo sino a la tendencia que tienen los dos autores colombianos, y, en consecuencia, sus personajes-poetas-aristócratas de revelar, a través de un cierto grado de lucidez, la trascendencia que debe inspirar todas las acciones del hombre. En el caso de Silva este reconocimiento ha sido explicado por la crítica, a partir de la recurrencia de elementos del ocultismo como un tema que despertó gran interés entre los modernistas. Con respecto a Mutis se resalta la hipersensibilidad, el carácter de médium y el fatalismo que surge de la lucidez inherente a toda expresión verdaderamente poética. Consciente del olvido de los fines trascendentes en las acciones de los hombres, Mutis recurre a lo ritual, a lo jaculatorio, a lo mítico para contrarrestar los efectos funestos de la racionalidad en el hombre contemporáneo.

En relación con la concepción de la historia, es importante resaltar que para Silva ésta llevaba, inevitablemente, hacia la decadencia y no tenía mayor influencia en el futuro, como efecto del descubrimiento de la segunda ley de la termodinámica que se refería a la inevitable desorganización de la materia. Para Mutis, el concepto de historia del hombre contemporáneo adolece de superficialidad al punto de que se ha convertido en un discurso en el que ya no se encuentran las claves de la decadencia y mucho menos las leyes que puedan predecirla. En casi todas las obras de Mutis, la historia se constituye en un palimpsesto a partir del cual se producen variaciones *ad infinitum*. Mutis no cree en el progreso y por ello las historias de los fracasos, bajo ninguna circunstancia de los triunfos, dicen más sobre el hombre y el mundo contemporáneo que la ciencia.

Bibliografía

Bibliografía de Jorge Isaacs

ISAACS, Jorge. *María*. Edición del centenario de la obra. Cali: Biblioteca Universidad del Valle. 1967.

_____. *Poesías*. Cali: Biblioteca de la Universidad del Valle. 1967.

_____. “Mayo”. En *Poesías*. La Luna Velada/Saulo/Traducciones. Cali: Biblioteca de la Universidad del Valle. 1967.

_____. *La poesía de Jorge Isaacs*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1964.

_____. “Jorge Isaacs y la realidad de su espíritu” Tomo I. Bogotá: Ediciones Banco de la República. 1982.

Atribuido a Isaacs. “Lo que fue, es y puede llegar a ser la raza africana en el Cauca. En *La República*. Bogotá, miércoles 10 de julio de 1867, Año 1, Trimestre 1, No. 2. Editor Foción Mantilla. Jefe de Redacción Jorge Isaacs.

Bibliografía sobre Jorge Isaacs

ANDERSON IMBERT, Enrique, “Prólogo” a Isaacs. *María*. México: Fondo de Cultura Económica. 1951. Reproducido en totalidad por Goic, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. II Del Romanticismo al Modernismo*. Barcelona: Editorial Crítica. 1990.

ARCINIEGAS, Germán. *Genio y figura de Jorge Isaacs*. Buenos Aires: Editorial Universitaria. 1967.

CASTILLO DE BERCHENCO, Adriana. “Femme et formation littéraire dans le roman romantique latino-américain, *María y Martín Rivas*” En *Le roman romantique Latino-américain et ses prolongement*. Paris: Edition L’Harmattan. 1984.

CHARRY LARA, Fernando. "Jorge Isaacs, el poeta. Sensualidad, afán de precisión verbal, sugerir más que expresar: así es su poema 'Saulo' ". En *Revista Credencial Historia I*. Santafé de Bogotá. Edición No. 65. Mayo de 1995.

CRISTINA, María Teresa. "El teatro de Jorge Isaacs. Tres dramas con trasfondo histórico". En *Revista Credencial Historia*. Santafé de Bogotá. Edición No. 65. Mayo de 1995.

FELL, Claude. "María, de Jorge Isaacs. La utopía blanca" En *Le roman romantique Latino-américain, et ses prolongement*. París: Edition Harmattan. 1984.

Gómez Valderrama, Pedro. "*María* en dos siglos". En *Manual de Literatura*. T. II. Bogotá: Procultura. 1982.

MEJÍA, Gustavo. "La decadencia de la clase latifundista: *María* de Jorge Isaacs". En *Escritura*. Núm. 2. Caracas, 1976.

MEJÍA DUQUE, Jaime. *Isaacs y María el hombre y su novela*. Medellín: La Carreta. 1979.

MILLÁN DE BENAVIDES, Carmén. "Leyendo al pie de la página: africanos y afrocolombianismos en *María*" . En *Memorias Encuentro de colombianistas*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1993.

MORALES GÓMEZ, Jorge. "Isaacs, viajero y explorador". En *Revista Credencial Historia*. Santafé de Bogotá. Edic. 65. Mayo de 1995.

PERUS, Françoise. *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional – Universidad de Los Andes – Plaza y Janés. 1998.

PORRAS COLLANTES, Ernesto. "Paralelismo y oposición en la estructura de <María>". En *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. Muestra antológica. 1945-1985 Tomo II. Santafé de Bogotá: ICC. 1993.

SEYMOR, Menton. "La estructura dualística de *María*". En *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo. Muestra Antológica*. Tomo II. Santafé de Bogotá: I.C.C. 1993.

TORRES DUQUE, Oscar. "*María*, novela romántica. El estado de naturaleza y el idilio imposible, claves para una lectura". En *Revista Credencial Historia*. Santafé de Bogotá. Edición No. 65. Mayo de 1995.

VINCIGUERRA, Marie-Jean. “La “Atala” de Chateaubriand y la “María” de Isaacs”. En *Ideas y valores*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. No. 30-31. 1er. Trimestres de 1968.

ZANETTI, Susana. “Leyendo *María* de Jorge Isaacs” (Fines del xix y principios del xx). *Memorias Encuentro de colombianistas*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1993.

_____. “Los dos modos de leer *María*” En *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. 2002.

Bibliografía de José Asunción Silva

Textos atribuidos

SILVA, José Asunción. “Entrevista con Mr. Collins” (Ríos, José Luis). En *Páginas nuevas*. Textos atribuidos. Santa Fe de Bogotá: Editorial Planeta. 1998.

_____. *Páginas nuevas*. Ríos, José Luis. “Entrevista con Don Carlos Pérez” Textos atribuidos. Santa Fe de Bogotá: Editorial Planeta. 1998,

Textos de José Asunción Silva

SILVA, José Asunción. “Doctor Rafael Núñez”. En *Obras completas*. Caracas: Ayacucho. 1978.

_____. *Obras completas*. Caracas: Ayacucho. 1976.

_____. *Obra completa. De sobremesa*. Santa Fe de Bogotá: Norma-Casa de Poesía Silva. 1997.

Bibliografía sobre José Asunción Silva

ARCINIEGAS, Ismael Enrique. “Carlos Arturo Torres. Recuerdo literarios (1905)”. En *Leyendo a Silva*. Tomo I. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1994.

AAVV. El Íris. Periódico literario dedicado al bello sexo. Junio de 1867.

BEDOYA, Luis-Iván. “La poética de la modernidad en la poesía de Silva”(1988). En *Leyendo a Silva*. Tomo II. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1994.

BLANCO-FOMBONA, Rufino. “José Asunción Silva”. En *Leyendo a Silva*. Santafé de Bogotá: I.C. C. 1994.

CAMACHO GUIADO, Eduardo. “Prólogo”. En *Obras Completas de José Asunción Silva*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1977.

DAVIS, Lisa E. “Modernismo y decadentismo en la novela de *De sobremesa* de José Asunción Silva”. En *Leyendo a Silva*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1994.

GARGANTA de, Juan. “La política en la obra de José Asunción Silva”. En *Leyendo a Silva*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1994.

GHIANO, Juan Carlos. *José Asunción Silva*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1967.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. “Prólogo” En *De sobremesa* de la edición de la Biblioteca Familiar Colombiana. Santafé de Bogotá: Presidencia de la República. 1996.

HINTERHÄUSER, Hans. “Mujeres prerrafaelistas”. En *Leyendo a Silva*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1994

JARAMILLO AGUDELO, Darío. "Tomás Carrasquilla y José Asunción Silva, en la quiebra". En *Paralelos y coincidencias*. Biblioteca virtual Luis Ángel Arango. Mayo de 2004.

LOVELUC, Juan. "De sobremesa, novela desconocida del modernismo". En *Revista Iberoamericana*, XXXI, num. 59. 1965.

_____. "Sentido actual de Silva". En *Leyendo a Silva*. Tomo II. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1994.

MEYER-MINNERMANN, Klaus. "De sobremesa de José Asunción Silva" (1991). En *Leyendo a Silva*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1994.

MIRAMÓN, Alberto. *José Asunción Silva*. Ensayo biográfico con documentos inéditos. Bogotá: Biblioteca de Autores Colombiano. 1957.

PICÓN GARGIELD, Evelyn. "De sobremesa: José Asunción Silva. El diario íntimo la mujer prerrafaelita". En www.colombianistas.org/estudios febrero de 2004.

SANTOS MOLANO, Enrique. *José Asunción Silva* (Biografía). Santa Fe de Bogotá: Planeta Colombiana Editorial. 1996.

SMITH, Mark. *José Asunción Silva*. Contexto y estructura de su obra. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo. 1981.

VILLANUEVA COLLADO, Alfredo. "José Asunción Silva y Karl-Jory Huysmans: estudio de una lectura". En *Revista Iberoamericana*. núms.. 146-147. Enero-junio 1989.

Bibliografía de Gabriel García Márquez

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El otoño del Patriarca*. Bogotá, Ediciones Circulo de Lectores, 1975.

_____. *La hojarasca*. Barcelona: Bruguera. 1982.

_____. *Cien años de soledad*. Madrid. Cátedra. 2001.

_____. *Cuentos 1947-1992*. Santafé de Bogotá: Norma. 1999.

_____. *El coronel no tiene quien le escriba*. Bogotá: Círculo de Lectores. 1983.

_____. "¿Problemas de la novela?" (1957). En *Los novelistas como críticos*. T. II. México D.F.: Fondo de Cultura Económica-Ediciones Norte. 1991.

_____. "La literatura colombiana, en fraude a la nación". En *Eco*. Núm. 203. Bogotá. 1978.

_____. "Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia". En *La Calle*. Viernes 19 de octubre de 1959. Año II. No. 103.

MENDOZA, Plinio Apuleyo y GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El olor de la guayaba*. Barcelona: Mondadori. 1994.

Bibliografía sobre Gabriel García Márquez

ARANGO, Gustavo. *Un ramo de nomeolvides. García Márquez en El Universal*. Cartagena: El Universal. 1995.

BOELICH, Walter. "Muerte del dictador sin nombre". En *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Comp. Santa Fe de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.

COBO BORDA, Juan Gustavo. (Compilador). *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1995.

GARCÍA USTA, Jorge. *Como aprendió a escribir García Márquez*. Medellín: Lealón. 1995.

GARDEAZÁBAL ÁLVAREZ, Gustavo. "De *Antígona* a *La hojarasca*,

verificación trágica". En *Homenaje a García Márquez. Variaciones en torno a su obra*. Madrid: Las Américas. 1972.

GILARD, Jacques. "La reina sola y el Patriarca". En *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Santa Fe de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1995.

_____. "El tiempo, la vida y la novela" (Prólogo). En *El coronel no tiene quien le escriba*. Bogotá: Círculo de Lectores. 1983.

_____. "El grupo de Barranquilla". En *Revista Iberoamericana*. Núms. 128-129. Julio-diciembre de 1984. Vol. L.

_____. (Compil). *Gabriel García Márquez. Obra periodística. Textos costeños*. Vol. I. Barcelona: Bruguera. 1981.

LASTRA, Pedro. "La tragedia como fundamento estructural de *La hojarasca*". En *Relecturas hispanoamericanas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 1986.

LUDMER, Josefina. *Cem anos de solidão. Uma interpretação*. São Paulo: Martins Fontes. 1989.

MATURO, Graciela. "El sentido religioso de *La hojarasca* de Gabriel García Márquez". En *Revista de la cultura de occidente. ECO*. No. 141.142. T. XXIV ³/₄ Enero-febrero. 1972.

NOGUEROL-JIMÉNEZ, Francisca. "Novelas del dictador: un descenso a los infiernos" <http://www.uaca.ac.cr> Universidad Autónoma de Centro América. Hipertexto.

POULIQUEN, Hélène. "Teoría y análisis sociocrítico". En *Serie de Cuadernos de trabajo*. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 1992.

RAMA, Ángel. *La narrativa de García Márquez, Edificación de un arte nacional y popular*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1991.

RIBEYRO, Julio Ramón. "Algunas digresiones en torno a El Otoño del Patriarca". En *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Santa Fe de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1995.

ROSSI, Alejandro "Vasto reino de pesadumbre". En *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Santa Fe de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1995.

SALDÍVAR, Dasso. *García Márquez. El viaje a la semilla. Biografía*. Madrid: Alfaguara. 1997.

SANDOVAL, Adriana. *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1978*. México: UNAM. 1989.

VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Caracas: Monte Ávila. 1971.

VOLKENING, Ernesto. "El patriarca no tiene quien lo mate" en *ECO*. Bogotá, 1975.

YURKIEVICH, Saúl. "La ficción somática". En *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Santa Fe de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1995.

ZULUAGA OSORIO, Conrado. "Biografía intelectual de Gabriel García Márquez" ("Ideario poético"). En *Revista Anthropos*. No. 187. Nov-dic. 1999.

_____. *Novelas del dictador. Dictadores de la novela*. Bogotá: Carlos Valencia Editores. 1977.

WILLIMANS, Raymond. *Gabriel García Márquez*. New York: Arizona State University, 1984.

Bibliografía de Álvaro Mutis

MUTIS, Álvaro. *Obra Poética*. Bogotá: Arango Editores. 1986.

_____. *Desde el solar (1946-1996)*. Bogotá: Ministerio de Cultura-Universidad Nacional. 2002.

_____. *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Bogotá: Alfaguara. 2001.

_____. *Obra literaria. Prosas*. Tomo II. Bogotá: Procultura. 1985.

_____. *De lecturas y algo del mundo (1943-1998)*. Santafé de Bogotá: Seix Barral. 1999.

Bibliografía sobre Álvaro Mutis

AAVV. *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1993.

_____. *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*. Barcelona: Ediciones Áltera. 2001.

ARISTIZÁBAL, Alonso. *Mito y trascendencia en Maqroll el Gaviero*. Bogotá: Ministerio de Cultura-Universidad Nacional. 2002.

CASTRO, G. Oscar, "Posible poética de Álvaro Mutis" en *Lingüística y literatura*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1993.

GARCÍA AGUILAR, Eduardo. *Celebraciones y otros Fantasmas*. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo. 1993.

HERNÁNDEZ, Consuelo. *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila. 1996.

MALLET, Brian J. "La Nieve del Almirante: Un charla con Álvaro Mutis". En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*. Bogotá. Instituto Colombiano de Cultura. 1993.

MÁSPERO, François. "Álvaro Mutis, o la desesperanza optimista". *La Gaceta*. México: Fondo de Cultura Económica. No. 305. Mayo de 1996.

RUIZ PORTELA, Javier. (Compilador) *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*. Escritos de y sobre Álvaro Mutis. Barcelona: Ediciones Altera. 2001.

SEFAMÍ, Jacobo. "Maqroll y sus relatos". En *En Tras las rutas de Maqroll el Gaviero. 1988-1993*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1993. pp. 150-160.

SHIMOSE, Pedro. (Compil.) Álvaro Mutis. *Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. 1993*.

Bibliografía General

AAVV, *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI/UNESCO. 1972.

AAVV, *Argumentos 10/11, 12/13 "Sociología de la literatura"*. Bogotá: Universidad Nacional. 1985.

AAVV. *Juventud y política en Colombia*. Bogotá: Fescol-Ser. 1984.

_____. *En qué momento se jodió Colombia*. Bogotá: Oveja Negra- Milla Batres. 1990.

AINSA, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Editorial Gredos 1986.

ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid, Taurus, 1980. Versión castellana de Fernando Riaza, revis. De Francisco Pérez Gutiérrez.

_____. *Notes sur littérature*. París: Flammarion, 1984.

AGGIO, Alberto- LAHUERTA, Milton. *Pensar o século XX. Problemas e história nacional na América Latina*. São Paulo: UNESP. 2003.

ALTAMIRANO, C. Y SARLO, Beatriz. *Literatura / Sociedad*. Buenos Aires: Hachette. 1983.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica. 1993.

ARANGO, Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México D.F. : Fondo de Cultura Económica. 1985.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. México: Fondo de Cultura Económica. 1950.

BAJTÍN, M. .M. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1982.

_____. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Santa Fe de Bogotá: Fondo de Cultura Económica. 1993.

BAJTÍN-VOLOSHINOV. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid: Alianza editorial. 1992.

BAJTÍN-MEDVEDEV. *El método formal en los estudios literarios*. Madrid, Alianza Editorial.1994.

BAJTÍN. M. M. *Teoría y estética de la novela*. Trabajos de investigación. Madrid: Taurus-Alfaguara. 1989.

BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. Seguido de nuevos ensayos críticos. México: Siglo XXI. 1983.

_____. *S/Z*, México. Siglo XXI. 1970.

BELLO, Andrés. “Modo de Escribir la historia” En *El Araucano*. Santiago de Chile. 1848. <http://ensayo.rom.uga.edu/antologia/XIXA/bello/index.htm>

BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos*, I, Madrid: Taurus. 1975.

_____. *Imaginación y sociedad*. Iluminaciones I. Prol. Trad, y notas de Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1975.

BLANCO, D. BUENO, Raúl. *Metodología del análisis semiótico*. Lima: Universidad de Lima. 1983.

BLOOM, Harold. *O Canone occidental*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva. 1994

BOURDIEU, Pierre. *Sociología y cultura*. México: ONCA-Grijalbo. 1990.

_____.Wacquant, Loic J. D. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo. 1995.

_____. *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama. 1997

BOUSOÑO, Carlos. “Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea” en Apéndice I *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos. 1966.

BÜRGER, Peter. “Contribución a la crítica de interpretación”. *Criterios*, 13-21. Ciudad de la Habana: Casa de las Américas. 1986.

BUTOR, Michel, “Investigación sobre la técnica de la novela”. En *La novela*. Bogotá: Edición Lerner. 1969.

CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra. 1994.

CAMACHO GUIZADO, Eduardo. “La literatura colombiana entre 1820 y 1900”. En *Manual de Historia de Colombia*, T.II. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1979.

CAMACHO ROLDÁN, Salvador. *Mis memorias*. Capítulo XIX. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango.

CAMPRA, Rosalba. *América Latina: la identidad y la máscara*. México: Siglo XXI. 1982.

CARNICELLI, Américo. *Historia de la masonería colombiana*. Tomo III. Bogotá. 1975.

CASULLO, Nicolás. “La Modernidad como autorreflexión”. En *Itinerarios de la modernidad*. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la Ilustración hasta la posmodernidad. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. 1997.

CELLA, Susana. (Compiladora). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada. 1998.

CERTAU de, Michel. *A escrita da Historia*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2000.

CHARRY LARA, Fernando. *Poesía y poetas colombianos*. Modernistas-“Los Nuevos”-“Piedra y Cielo”-“Mito”. Bogotá: Procultura. 1985.

CHIAMPI, Irleamar. *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte Ávila. 1983.

COBO BORDA, Juan G. “Literatura colombiana. 1930-1946”. En *Nueva Historia de Colombia (NHC)*. T. VI. Bogotá: Editorial Plantea. 1989.

COLMENARES, Germán. “Manuela, novela costumbrista”. En *Manual de Literatura*. Tomo II. Bogotá: Procultura. 1982.

_____. “El conservatismo y sus fuentes”. En *Eco. Revista de cultura de Occidente*. Bogotá. Nov. 1965. Tomo X II- 1.

CORTÁZAR, Julio. “Situación de la novela” (1950). En *Julio Cortázar. Obra crítica*. T. II. Buenos Aires: Alfaguara. 1994.

CROS, Edmond. *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor. 1997.

_____. *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos. 1986.

CURCIO ALTAMAR, Antonio. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. Biblioteca Básica Colombiana. 1975.

DARÍO, Rubén. *Prosas profanas*. Madrid: Alianza Editorial. 1992.

DEBRAY, Régis. *¿Revolución en la revolución?*, La Habana: 1 Cuadernos de la revista Casa de las Américas. Hechos/ideas. 1967.

DEL REY MORATÓ, Javier. "El mundo de los valores y la vida cotidiana en la información de actualidad".
<http://www.ucm.es/info/per3/cic/cic2art8.htm>

DÍAZ BALSERA, Viviana. “ ‘María’ y los malestares del paraíso”. En *Revista Universidad de Antioquia*. No. 231. Vol. LXIII. Medellín. 1993.

DERRIDA, Jacques. *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Editorial Gedisa. 1998.

DIJK, Teun van. *Estructuras y funciones del discurso*, Madrid, Alianza, 1980.

DUCROT, O. *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós Comunicaciones. 1986.

ECO, Umberto, *Lector in Fábula*. Barcelona: Lumen. 1993.

_____, *Obra abierta*. Barcelona: Ariel. 1979.

ECHEVERRÍA GONZÁLEZ, Roberto. *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa Latinoamericana*. México. Fondo de Cultura Económica. 2002.

ELIOT, T. S. “Tradition and the individual talent”(1920). En *The sacred wood. Essays on poetry and criticism*. London-New York: Methuen & Co. LTD- Barnes & Noble INC. 1960.

El Mosaico. Sábado 4 de junio de 1864. Año III, Nó. 21.

ESCORCIA, José. “Hasta mediados del siglo XIX. Un colapso de desacatos”. En blaa <http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/letra-r/region3/s9.htm>.

FABBRI, Paolo. "Modelos(?) para un análisis pragmático". En *Táctica de los signos*. Trad. Alfredo Baez. Barcelona: Gedisa. 1996.

FERRATER, M.J. *Diccionario de Filosofía*. Tomo III. 1ª. Barcelona: Ariel.1994.

FOKKERMA, D. W. Y IBSCH, Elrud. *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra. 1992.

FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets. 1987.

_____. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI. 1969.

_____. *Las palabras y las cosas*. México D. F.: Siglo XXI. 1984.

FUENTES, Carlos. *Geografía de la novela*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. 1993.

GAITÁN DURÁN, Jorge. *La revolución invisible*. Santafé de Bogotá: Ariel. 1999.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México D. F.: Siglo XXI. 1979.

GARCÍA MAFLA, Jaime. “La poesía romántica colombiana”. En *Manual de Literatura*. Tomo II. Bogotá: Procultura. 1982.

GARCÍA MOLINA, Mario. “Jesuitas, masones y conspiradores: Dramas bogotanos a mediados del siglo XIX” En *Anuario colombiano de historia social y de la cultura* 23. 1996.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos*. Paris: Editione du Seuil. 1982.

MOLINA, Gerardo. *Las ideas liberales en Colombia 1849-1914*. Tomo I. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 1970.

GICOVATE, Bernardo. *Conceptos fundamentales de literatura comparada*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Asomante. 1972.

GINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1993.

GIRALDO B. Luz Mery. *La novela colombiana ante la crítica*. Cali: Universidad del Valle-Pontificia Universidad Javeriana. 1990.

_____. *Fin de siglo: narrativa colombiana*. Cali: Universidad del Valle- Pontificia Universidad Javeriana. 1995.

_____. *Narrativa colombiana: Búsqueda de un nuevo canon 1975-1995*. Santa Fe de Bogotá: CEJA. 2000.

GOIC, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. II Del Romanticismo al Modernismo*. Barcelona: Editorial Crítica. 1990.

GÓMEZ VALDERRAMA, Pedro. *La otra raya del tigre*. Bogotá: Oveja Negra. 1983.

GOLDMANN, L. "Introducción a los primeros escritos de Lukács" postfacio en *Lukács, G. Teoría de la Novela*. Barcelona: Siglo XX. 1971.

_____. *El hombre y lo absoluto*. Buenos Aires: Península. 1968.

_____. *Marxismo y ciencias humanas*. Buenos Aires: Amorrortu (S. F).

_____. *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ayuso. 1975.

GONZÁLEZ, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas. 1983.

_____. *La novela modernista hispanoamericana*. Gredos: Madrid. 1987.

GONZÁLEZ PÉREZ, Marcos. *Fiesta y Nación en Colombia*. Santafé de Bogotá: Universidad Distrital: Aula Abierta Magisterio. 1998.

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. *La historiografía Literaria del liberalismo americano del siglo XIX*. Ciudad de la Habana: Casa de las Américas. 1987.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. "Un caso complejo". En *Argumentos. Sociología de la literatura*. núms.. 10/11, 12/13. Bogotá: Sin editorial. 1985

_____. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica-Universidad Externado de Colombia. 1987.

_____. "La literatura colombiana en el siglo XX". En *Manual de Historia de Colombia*. Tomo III. Bogotá: Círculo de Lectores. 1983.

GREIMAS Y COURTES. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos. 1982.

HABERMAS, J. *El discurso filosófico de la modernidad* (doce lecciones). Madrid: Taurus. 1989.

ISER, Wolfgang. *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus. 1.987.

JAMESON, Fredic. "Sobre la interpretación: la literatura como acto socialmente simbólico". En *Criterios*, 13-20. Ciudad de la Habana: Casa de la Américas. 1986.

JARAMILLO URIBE, Jaime. *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Santa Fe de Bogotá: Planeta. 1996.

_____. "La controversia jurídica y filosófica librada en la Nueva Granada en torno a la liberación de los esclavos y la importancia

económica-social de la esclavitud en el siglo XIX". En *Anuario Colombiano de la Historia y de la Cultura*. Vol. 4. bvlaa.

_____. "Las sociedades democráticas de artesanos y la coyuntura política y social colombiana de 1848" En *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*. Vol. 8. BVLAA.

JARAMILLO VÉLEZ, Rubén. *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá: Temis. 1994.

KERMODE, Frank. "Canon y período". En *Historia y valor. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Península Ediciones. 1990.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos. 1981.

_____. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen. Sf.

LEJEUNE, Phillip. "El pacto autobiográfico". *Poétique* 56. París. Nov. 1983. p.431.

LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío: ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama. 1990.

_____, *El crepúsculo del deber: la ética indolora de nuevos tiempos democráticos*. Barcelona: Anagrama. 1996.

LONDOÑO, Santiago. “La Lira Nueva y su época”. En *Boletín cultural y Bibliográfico*. No. 9. Vol. XXIII. 1986. BVLA. Mayo de 2004.

LONDOÑO Veja, Patricia et JURSIH DURÁN Mario. “Diarios, memorias y autobiografías en Colombia. La biblioteca sumergida”. En *Boletín cultural y bibliográfico*. Bogotá No. 40. Vol. XXXII. 1997.

LOTMAN, I. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo. 1988.

LOSADA, Alejandro. *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 1976.

LOZANO, Jorge et al. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra. 1989.

LOWENTHAL, David. “Como conhecemos o passado”. Em *Trabalhos da memória. Projeto História trabalhos da memória*. Revista do programa de estudos pós-graduados em História e do Departamento de História. No. 17. São Paulo: PUC-SP. Novembro. 1998.

LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. Barcelona: Grijalbo. 1976.

_____. *Materiales sobre el realismo*. Barcelona: Grijalbo. 1977.

_____. *El alma y las formas. Teoría de la novela*. México: Grijalbo. 1985.

MCGRADY, Donald. *La novela histórica en Colombia. 1844-1959*. Bogotá: Editorial Kelly. Sin fecha.

MACHEREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária*. Lisboa: Estampa. 1971.

MALCOM, Deas “Miguel Antonio Caro y amigos: gramática y poder en Colombia”. En *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*. Bogotá: Tercer Mundo. 1993.

MÁRCHESE, A, y FORRADELLA, J. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel. 1986.

MARKIEWICZ, Henrik. "La interpretación semántica de las obras". En *Criterios*, 13-20, I. 1985. La Habana: Casa de las Américas. 1986.

MARTÍ, José. *Obra Literaria*. Caracas: Ayacucho. 1989.

MARTÍNEZ BONATI, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel. 1983.

MARTÍNEZ G. Serafín. *La imaginación liberal: hipótesis para una lectura de "La otra raya del tigre"*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1994.

MAYA, Rafael. *Los Orígenes del modernismo*. Bogotá: Biblioteca de Autores Contemporáneos. 1961.

MEJÍA PAVONY, Germán. "La sala doméstica en Santafé de Bogotá siglo XIX" En *Anuario colombiano de la historia social y de la cultura*. No. 24. 1997.

MELO, Jorge Orlando. (Coordinador). *Colombia Hoy. Perspectivas hacia el siglo XXI*. Santafé de Bogotá: Siglo XXI. 1991.

_____. (Comp.). *Orígenes de los partidos políticos en Colombia*. Bogotá: Procultura. 1978.

MENTON, Seymour. *La Nueva Novela Histórica de la América latina*. 1979-1992. México: Fondo de Cultura Económica. 1993.

MONTALDO, Graciela. *La sensibilidad amenazada*. Fin de siglo y modernismo. Rosario: Beatriz Viterbo Editores. 1994.

MUKAROVSKY, Jan. "El arte como fenómeno sígnico" en *Serie de Cuadernos de trabajo* No. 5. Santa Fe de Bogotá: Universidad de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. 1993.

_____. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Comunicación visual. 1977.

MUECKE, D.C. *A ironia e o irônico*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1982

MYERS, Jorge. "Hacia la completa palingenesia de las naciones americanas": literatura romántica y proyecto social, 1830-1870". En

América Latina: Palabra, Literatura e Cultura. Vol. 2. Sao Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp. 1994.

NOÉ, Jitrik. *Historia e imaginación literaria. Posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos. 1995.

NORIEGA, Carlos Augusto. *Fraude en la elección de Pastrana Borrero*. Bogotá: Oveja Negra. 1998.

PÉREZ SILVA, Vicente. *La autobiografía en Colombia*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1996. Biblioteca virtual Luis Ángel Arango.

ONG, J. Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica. 1999.

ORTEGA, Julio. *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Ávila. 1992.

PARKINSON ZAMORA, Lois. *Narrar el Apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica. 1995.

PAZ, Octavio. "La casa de la presencia". En *Obras Completas*. Edición del Autor. Tomo I. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1994.

_____. *Corriente Alterna*. México D. F.: Siglo XXI. 1978.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas. Escolha y valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras. 1998.

PERUS, Françoise. "La formación ideológico estético-literaria: problemas de definición". En *Historia y Crítica Literaria*. La Habana: Casa de las Américas. 1982.

PONS, María Cristina. *Memorias del Olvido. La novela Histórica del siglo XX*. México: Siglo XXI Editores. 1996.

POPOVIC, Antón. "El aspecto comunicacional de la diacronía literaria: la tradición literaria". En *Criterios*. núms. 13-20. Ciudad de la Habana: Casa de las Américas. 1986.

PUPO-WALKER, Enrique. *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglo XVI, XVII, XVIII y XIX.* Madrid: Gredos. 1982.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada.* Hanover: Ediciones del Norte. 1984.

_____. *Rubén Darío y el modernismo.* Barcelona: Alfadil Ediciones, C. A. 1985.

_____. *Las máscaras democráticas del modernismo.* Montevideo: Fundación Ángel Rama-Arca Editorial. 1985.

_____. *La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte Nacional y popular.* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1991.

_____. *La novela latinoamericana 1920-1980.* Bogotá: Procultura. 1982.

_____. *Los dictadores latinoamericanos. Testimonios del Fondo.* México: Fondo de Cultura Económica. 1976.

RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XX.* México: Fondo de Cultura Económica. 1989.

RETAMAR, Roberto, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana.* Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1995.

REYES, Carlos José. "El costumbrismo en Colombia". En *Manual de Literatura colombiana.* Bogotá: Colcultura, 1982.

REYES, Lola Celeita y PARDO A. Neyla. *Un modelo lingüístico para el análisis integral del discurso.* Bogotá: Cuadernos del Seminario Andrés Bello No. 5. 1991.

RICOER, Paul. *Tiempo y narración, el tiempo narrado.* Madrid: Siglo XXI. 1996.

RIVAS GROTT, José María. "La *Lira nueva* y la poética de su tiempo" En Prólogo I. *La Lira Nueva*. Biblioteca Virtual de la Luis Ángel Arango. Mayo, 2004.

RIVERA, José Eustasio. *La vorágine*. Madrid: Cátedra. 1990.

ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI. 1984.

ROMERO, Armando. *Las palabras están en situación*. Bogotá: Procultura. 1985.

RUFINO, José Cuervo. *Vida de Rufino Cuervo y noticias de su época*. Vol. I. Bogotá: Biblioteca popular de Autores colombianos. 1946.

RUIZ PORTELA, Javier. (Compilador) *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviro*. Escritos de y sobre Álvaro Mutis. Barcelona: Ediciones Altera. 2001.

SAER, Juan José. "La selva espesa de lo real". En *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Editorial Ariel. 1998.

SANTAMARÍA, Ricardo y SILVA LUJÁN, Gabriel. *Proceso político en Colombia. Del Frente Nacional a la apertura democrática*. Bogotá: Cerec. 1984.

SARDUY, Severo. "El barroco y el neobarroco" en *América latina en su literatura*. México: Siglo XXI-UNESCO. 1972.

SEARLE, J. "Expresiones, significado y actos de habla" en *Actos de Habla*. Barcelona: Cátedra. 1983.

SLAWINSKI, Janusz. "Sobre los problemas del 'arte de la interpretación' ". En *Criterios*. No. 13-20, I. 1985 – XII. 1986.

SOUZA, Geraldo Tadeu. *Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo Bakhtin/Volochinov/Medvedev*. São Paulo: Humanitas-FFLCH/USP. 2002.

SUCRE, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. Ensayos sobre poesía hispanoamericana. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. 1990.

TITTLER, Jonathan. *Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*. Bogotá: Banco de la República. 1990.

TIRADO MEJÍA, Álvaro. "El Estado y la política en el siglo XIX". En *Manual de Historia*. Tomo II. Bogotá: Procultura. 1988.

TODOROV, Tzvetan. *Les genres du discours*. Paris: Ediciones du Seuil. 1978.

VALENCIA, Antonio. "Prólogo". Valle-Inclán del, Ramón. *El tirano Banderas* (Novela de tierra caliente). Madrid: Austral. 1975.

VALLEJO MEJÍA, Maryluz. *La crónica en Colombia. Medio siglo de oro*. Bogotá: Biblioteca Familiar Presidencia de la República. 1997.

VAZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel. "Narratividad y transdiscursividad. A propósito de la escritura del dios de J.L. Borges" Universidad de Sevilla, <http://www.cica.es/aliens/gittcus/mavm1.html>. Para mayores informes amedel@cica.es. Hipertexto.

VERGARA Y VERGARA, José María. "Manuela" Novela original de Eugenio Díaz. Prólogo. *El Mosaico*. Trimestres 1°. Número 1. Bogotá, 24 de diciembre de 1858. En *Obras escogidas* (Artículos literarios). Bogotá: Edit. Minerva. Tomo II. 1931.

VERÓN, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la diversidad*. Buenos Aires: Gedisa. 1987.

VOVELLE, Michel. *Ideologías y mentalidades*. Barcelona: Ariel. 1985.

WILLIAMNS L. Raymond. *Novela y poder en Colombia 1844-1987*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo. 1992.

_____. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península. 1980.

_____ . *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz y Terra. 1992.

WHITE, Hayden. *Metahistoria*. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX. México: Fondo de Cultura Económica. 1992.

_____. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Piados. 1992.

ZANETTI, Susana . “Rubén Darío y el legado posible”. En *Las cenizas de la huella*. Linajes y figuras del artista en torno al modernismo. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. 1997.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)