



Estudios de Literatura Colombiana
ISSN: 0123-4412
revistaelc@udea.edu.co
Universidad de Antioquia
Colombia

Laverde Ospina, Alfredo
Aproximación a dos corrientes de la tradición literaria colombiana
Estudios de Literatura Colombiana, núm. 19, julio-diciembre, 2006, pp. 57-74
Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498357116004>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

Aproximación a dos corrientes de la tradición literaria colombiana

*Alfredo Laverde Ospina**

Universidad de Antioquia

Recibido: 18 de octubre de 2006. Aceptado: 5 de noviembre de 2006(Eds.)

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 historia y escritura 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, al punto de evidenciarse dos variantes de una misma literatura sustentadas a través del carácter crítico propio de la modernidad.

Descriptores: Tradición; Historia; Novela; Modernidad; Isaacs, Jorge; Asunción Silva, José; García Márquez, Gabriel; Mutis, Álvaro.

Abstract: This article establishes relations of affinity and opposition between four Colombian authors of the 19th and 20th centuries: Jorge Isaacs and Gabriel García Márquez, and José Asunción Silva and Álvaro Mutis. Departing from the concepts of history and writing, it pretends to show that a reading of main works of Colombian literature is possible not only in thematically but also aesthetically and ideologically terms, and gives evidences of two alternatives of the same literature supported on the critical character belonging to modernity.

Key words: Tradition; History; Novel; Modernity; Isaacs, Jorge; Asunción Silva, José; García Márquez, Gabriel; Mutis, Álvaro.

* Profesor de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia (alfredolav@comunicaciones.udea.edu.co). Doctor en Letras: Lengua española y literaturas española e hispanoamericana, Universidad de São Paulo (SP). Este artículo es resultado de su participación como coinvestigador del proyecto *Procesos de canonización en la historiografía literaria nacional*, en actual ejecución y financiada por el CODI y la Universidad de Antioquia.

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 interpretadas por los lectores como provenientes de verdaderas autoridades del valor estético. Es decir, se parte del supuesto de que son los novelistas, en cuanto productores de literatura, los mejores lectores de las obras, tanto del pasado como del presente.¹ Es evidente que este fenómeno surge de una noción moderna de literatura que, además de imponerse 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 puede inferir 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 (Paz, 1994, 333-339).

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

1 Con respecto a la poesía ver el trabajo de David Jiménez *Poesía y canon. Los poetas como críticos en la formación del canon en la poesía moderna en Colombia 1920-1950*. Bogotá: Norma, 2002.

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” (18-19). 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 (19). 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.

Dos tendencias antiguas de la modernidad literaria en Colombia

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 en 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 que llega hasta la década de 1920, en el caso de Arturo Suárez (1887-1956) autor de *Rosalba* (1924) con respecto a 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.² 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

2 Podría pensarse en una tercera línea inaugurada por Luis Vargas Tejada, representada por José María Vargas Vila con epígonos contemporáneos como Fernando Vallejo y Efraim Medina. Esta tendencia, tiene como rasgos más sobresalientes la iconoclasia estético política, la herejía verbal y el protagonismo del lenguaje.

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.

De acuerdo con lo anterior, es viable distinguir dos 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 puede encontrar 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. Por otro lado, 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 (Mendoza, 76). 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 (García Aguilar, 138). En la biografía intelectual concedida a Eduardo García Aguilar, *Celebraciones y otros fantasmas* (1993), menciona dos veces la novela de Silva. En la primera alusión se refiere a la necesidad de no “soslayar” el París commovedor de la novela de Silva (85) y, en la segunda, 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” (115).

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, se han 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* (1925) 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 prestigia 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. De ahí que le comente a Plinio Apuleyo Mendoza:

[...] creo que una novela es una representación cifrada de la realidad, una especie de adivinanza del mundo. La realidad que se maneja en una novela es diferente de la realidad de la vida, aunque se apoye en ella. Como ocurre con los sueños (46).

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.

Aunque García Márquez se haya empeñado 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 estas dos novelas (Mendoza, 74-75). 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 de 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 “tragedia de la escritura” que en el fondo implica la obligación del artista de revelar la dimensión del destino del hombre (Barthes, 85). 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, el poeta pasa a ser 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 transposición de las problemáticas a la lógica y al 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. En los dos autores 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, en *María* (1867), 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 concretizada 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. En este sentido, la muerte de María y la pérdida de El Paraíso representan la cancelación del pasado absoluto y, en su lugar, las clases sociales emergentes se caracterizan por una inquietante vitalidad (Emigdio, Salomé y Carlos). 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* (1955) y *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) 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 constituye una obra altamente poética que exige al lector una aproximación crítica a lo expuesto por medio de las conciencias-voz 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.³ 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 morigera 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

3 No está de más explicitar que mientras la historia de *La hojarasca* se desarrolla en Macondo en 1928, la de *El coronel no tiene quien le escriba* transcurre en “el pueblo” en 1956. Esta diferencia espacial y temporal nos permite diferenciar a los coroneles homónimos en las obras estudiadas.

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 períodos 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 altamente 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 sea 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 racionalizarlo y desacralizarlo 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 incomprensión 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 alter 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 (Bajtín, 171-175). 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 obras *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 composicional 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 confirmán el predominio del conocer sobre el hacer. Según Ztvetan 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 (Bajtín, 106). 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 por Valéry Larbaud tiene su más cercano antecedente en la “novela de artista”.⁴

4 No está de más mencionar que Larbaud fue el traductor de Silva al francés y que su personaje Barnabooth parece estar inspirado en los modernistas hispanoamericanos.

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 aún le preocupa 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 a 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 (Saer, 268).

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 Nordaux 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 Bashkirtseff y en sus propias impresiones sobre los temas tratados por la pintora 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, tal como lo han planteado Aníbal González y Rafael Gutiérrez Girardot en sus estudios sobre el Modernismo.

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 antiguada 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 irremediablemente 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 (Paz, 416). 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 trascendentales 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.

En conclusión, el presente trabajo postula la existencia de dos corrientes o manifestaciones de una misma tradición literaria en el marco de la modernidad. La primera, representada por Isaacs y García Márquez, en la que predomina, además de la ruptura con una concepción de la novela comprometida, la elaboración estética y la superación del localismo sin abandonar

las aspiraciones de fundar una literatura nacional. La segunda, con Silva y Mutis, marcadamente estética ajena a los avatares de los nacionalismos y empeñada en la recuperación del ser humano y su autonomía ante el mare mágnum de la cultura de masas.

Bibliografía

- 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.
- García Márquez, Gabriel. *La hojarasca*. Barcelona: Bruguera. 1982.
- _____. *El coronel no tiene quien le escriba*. Bogotá: Círculo de Lectores. 1983.
- González, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*. Gredos: Madrid, 1987.
- Girardot Gutiérrez, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica-Universidad Externado de Colombia, 1987.
- Isaacs, Jorge. *Maria*. Edición del centenario de la obra. Cali: Biblioteca Universidad del Valle. 1967.
- Jaramillo Vélez, Rubén. *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá: Temis, 1994.
- Mendoza, Plinio Apuleyo y Gabriel García Márquez. *El olor de la guayaba*. Barcelona: Mondadori, 1994.
- Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada*. Fin de siglo y modernismo. Rosario: Beatriz Viterbo Editores, 1994.
- Mutis, Álvaro. *Empresas y tribulaciones de Magroll el Gaviero*. Bogotá: Alfa-guara, 2001.
- _____. *Empresas y tribulaciones de Magroll el Gaviero*. Bogotá: Alfa-guara, 2001.
- Paz, Octavio. "Los hijos del limo", en *La casa de la presencia. Poesía e historia*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____. *Corriente Alterna*. México D. F.: Siglo XXI, 1978.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Saer, Juan José. "La selva espesa de lo real", en: *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Editorial Ariel, 1998.
- Silva, José Asunción. *De sobremesa*, en: *Obra completa*. Santa Fe de Bogotá: Norma-Casa de Poesía Silva, 1997.
- Todorov, Tzvetan. *Les genres du discours*. París: Ediciones du Senil, 1978.