



Estudios de Literatura Colombiana

ISSN: 0123-4412

revistaelc@udea.edu.co

Universidad de Antioquia

Colombia

Orrego, Juan Carlos

Clímaco Soto Borda y Diana cazadora: una carcajada en la literatura colombiana

Estudios de Literatura Colombiana, núm. 16, enero-junio, 2005, pp. 91-113

Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498357742006>

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

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Clímaco Soto Borda y *Diana cazadora*: una carcajada en la literatura colombiana

Juan Carlos Orrego*
Universidad de Antioquia

*Primera versión recibida: 4 de mayo de 2005;
versión final aceptada: 1 de junio de 2005 (Eds.)*

Resumen: Este artículo busca establecer un contexto para la obra del escritor bogotano Clímaco Soto Borda (1870-1919), y se preocupa especialmente por sugerir diversos elementos intertextuales que, presentes en *Diana cazadora* (1915), hacen de ella una novela en conexión con significativas obras de su época, al mismo tiempo que una propuesta, por su irónico humorismo, de avanzada en la literatura colombiana.

Palabras clave: Soto Borda, Clímaco; *Diana cazadora*; Ironía; Humor en la literatura; Intertextualidad.

Abstract: The main concern of this article is to identify the literary context for Clímaco Soto Borda's novel *Diana cazadora* (1915). The author points out how intertextuality permeates the novel, a fact that relates it to many other important contemporary novels. Another aspect addressed here is the ironical humour used by Soto Borda which places his work as an avant-garde proposal for Colombian literature at that period.

Key words: Soto Borda, Clímaco; *Diana cazadora*; Irony; Humor in literature; Intertextuality.

Intención de este artículo

Entrevistado por Álvaro Pineda Botero en diciembre de 1993, el crítico Eduardo Pachón Padilla dijo, ante la invitación del otro de considerar a *Diana cazadora* de Clímaco Soto Borda como una canónica novela co-

* Magíster en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia y profesor en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la misma universidad (jorrego@geo.net.co). El presente artículo es resultado de una investigación sobre la representatividad de la novela colombiana en el marco de la producción literaria universal.

lombiana, que prefería “mil veces a *De sobremesa*” (Pachón Padilla entrevistado en: Pineda Botero, 1995, 172). Esa opinión permite sospechar que sobre *Diana cazadora* se ha generalizado la percepción de que se trata, simplemente, de una novela más en aquella línea finisecular de modernismo de salón, pleno en alusiones a hitos exquisitos de la cultura universal. Si bien es cierto que mucho de eso hay en *Diana cazadora* —se sabe, además, que hubo contacto entre Silva y Soto Borda—, asimismo hay que reconocer que su adscripción a la época se deja leer sobre todo en su propensión a la ironía y el humor negro. Ya ha dicho Wayne C. Booth que la ironía, en Occidente, “en nuestro siglo [XX] pasó a ser la marca distintiva de toda literatura, o por lo menos de toda buena literatura” (Booth cit. en: Gómez Ocampo, 1988, 153), y en esa medida habría que ver en *Diana cazadora* una obra mucho más especial y significativa de lo que se ha reconocido históricamente. A continuación, entonces, se trata de aportar elementos de variada índole que dejen ver cómo el contexto literario al que perteneció Clímaco Soto Borda se caracterizó por un intenso sesgo irónico; un sesgo que, además, combinado con los sedimentos que dejaba la lectura de algunas obras universales, permitió la factura de obras llamadas a ser canónicas como *Diana cazadora*.

Vida y obra de Clímaco Soto Borda: noticia introductoria

El padre de *Diana cazadora* era hijo único de Clímaco Soto Restrepo y Magdalena Borda, y nació en Bogotá el 22 de febrero de 1870. De niño pasó algunos años en Guatavita y aprendió a tocar tiple, requinto y bandle, habilidades de que se serviría más adelante en su vida bohemia, allá cuando, rebasando los veinticinco años, frecuentaba todo tipo de tertulias literarias y francachelas alcohólicas, apareciendo como “un caballero de mostachos bermejos y selváticos, de una nariz firme y corva como alfanje, de unos ojos lánguidos e imprecisos que apenas [miraban] y de una voz apagada y somnolente” (Ortega y Ferro, 1981, 9). Periodista, novelista, versificador, improvisador, ácido comentarista de la minucia cotidiana, conversador ingenioso y oportunista, Clímaco Soto Borda hizo reír a toda una generación de desenfadados intelectuales, y después de su muerte, acaecida el 18 de agosto de 1919 entre excesos alcohólicos, se fundió para siempre en uno de los más injustificados anonimatos de la historia de la literatura colombiana.

Luego de una formación intelectual y cultural autodidacta, la carrera de Clímaco como escritor se inició en el periodismo, oficio que desempeñó en diarios como *El Telegrama* ("Asomé al mundo literario en *El Telegrama*, con una becqueriana simple y llorona", dirá el autor en conversación con Miguel Peñarredonda), *La Esfinge*, *El Porvenir*, *Oriente*, *Rayo X*, *El Sol* y *La Barra*, algunos de ellos fundados por su propia iniciativa con el concurso de otros intelectuales bogotanos. Lo más selecto del humor picante y oportuno de que hizo gala Soto Borda en estos medios se reeditaría posteriormente en libros, como es el caso de *Siluetas parlamentarias* (1897), una colección de anécdotas, chistes y sátiras sobre la política y los políticos capitalinos, y *Chispazos de Cástor y Pólux* (1898), una recopilación de las ocurrencias de Clímaco Soto Borda y Jorge Pombo, contertulios de la famosa *Gruta simbólica*.

La osadía y fuerte color de esos trabajos bien pueden deducirse de una décima como ésta, arrancada al azar del acervo de caricaturas políticas de Soto Borda:

Si pública es la mujer
que por puta es conocida,
República viene a ser
la puta más corrompida.
Y siguiendo el parecer
de esta lógica absoluta,
todo aquel que se reputa
de la república hijo,
deber ser, a punto fijo,
un grandísimo hijeputa.¹

En 1906 se publicó en Medellín la colección de poemas en prosa *Polvo y ceniza*, y en 1912 se editó en Bogotá *Salpique de versos, con una llovizna* por Enrique Álvarez Henao. Sin embargo, el ingreso de Clímaco Soto Borda a la historia de las letras nacionales sólo sería posible con *Diana cazadora*, su única novela, escrita durante la Guerra de los Mil Días y publicada en 1915, en Bogotá, en una modesta edición de la Imprenta Artística Comercial.² Ambientada en el contexto urbano de la capital, la no-

1 Esta décima aparece transcrita en un artículo de Julio César Londoño, "Historia de una mala palabra", publicado en la revista *Número*, 7, 1995.

2 Según una noticia de Gilberto Gómez Ocampo, Soto Borda dejaría a su muerte una novela inédita, *Jonás Benjumea* (Gómez Ocampo, 1988, 151).

vela da cuenta de la historia dramática de un joven aristocrático que es aniquilado moral y físicamente por una prostituta, en medio de una atmósfera irónica y burlesca donde el autor ha puesto nuevamente en juego sus dotes de agudo crítico social. Pero de esto nos ocuparemos más adelante.

La gruta de la burla y el ingenio

Dentro de la *Gruta simbólica*, que según Gloria Serpa-Flórez de Kolbe (1993, 586) no fue nunca “un foro de la elocuencia ni un círculo de erudición” sino más bien un espacio para “la fácil facilidad del repentismo y la improvisación”, Clímaco Soto Borda habría de ocupar un lugar de privilegio. Todas las investigaciones que se han ocupado de la historia del famoso cenáculo han señalado a Soto Borda como protagonista de primer orden. Ortega y Ferro, en un vasto libro —*La Gruta simbólica y reminiscencias del ingenio y la bohemia en Bogotá*— dedicado a la memoria y difusión de las jornadas de la tertulia, se refieren a él como “el poeta bohemio preferido por los hombres de ingenio” (1981, 305), mientras que Federico Rivas —hijo de uno de los contertulios, Federico Rivas Frade— lo distingue como “prestidigitador del vocablo” (Gómez Rivas, 1999, 142). Pero más que estas adulaciones son las mismas salidas de Clímaco, consignadas en las actas de la *Gruta simbólica*, las que prueban sus altos ingenio y capacidad de improvisación; Ortega y Ferro (1981, 231) consignan la siguiente anécdota, en la narración de Ignacio Posse Amaya:

En la puerta [de una tienda] lo agarra por el brazo un aguerrido militar y le pregunta si él es el hijo de Clímaco Soto Restrepo. Clímaco le dice que sí y el militar lo invita a tomar una copa diciéndole que fue muy amigo de su padre.

No habían entrado a la tienda todavía, cuando Clímaco vio con toda claridad que su madre —doña Magdalena— bajaba por la calle 5ª a comulgar a la misa de cinco.

Verla, y meterse de un salto en la cantina, fue todo uno. Pero el militar lo volvió a agarrar del brazo y sacándolo hasta la puerta, le dice:

—¡No cabe duda que le sacaste la cara a tu padre!

Y Clímaco, soltándose de las garras del militar, le responde:

—¡Sí, mi coronel!; pero ahora déjeme, que le estoy sacando el cuerpo a mi madre!

En el mismo sentido pueden apreciarse estos tres *chispazos* surgidos de los concursos de improvisación de la *Gruta simbólica*, referidos todos a la vida cotidiana de Bogotá (59, 109 y 186):

¡Que paren las mulas, que paren las mulas!,
gritaba Ana Rosa desde el cambiavía,
y un ebrio le dijo con voz mistelosa:
—Las mulas no paren, no seas mentirosa,
las mulas no paren. ¡Que siga el tranvía!

No fui culpable, declaro,
del suicidio de Romate:
pues con su pistola, ¡claro!,
me dijo: —Yo me disparo.
y le grité: —Disparate!

Cierto cura de arrabal
que obispo pretende ser,
tiene al fin que fallecer
de insuficiencia mitral.

Más allá, sin embargo, de estos juegos de palabras, hay que decir que la burlesca poética de Clímaco se basa también en el recurso de la comparación grotesca donde una situación pintoresca es presentada en paralelo con una situación aristocrática, o una vulgar frente a una refinada. Tal convivencia de lo prosaico con lo sublime se adivina en otras composiciones fabricadas en el taller de la *Gruta simbólica*, como es el caso del soneto *Tarjeta postal* (cit. en: Mora, 1972, 261), dedicado a una lezna que Luis María Mora, otro de los tertuliantes, cargaba en su bolsillo:

¡Bella es tu suerte hermana! Mi destino, qué ingrato!
Tú vibras en la diestra del poeta guerrero:
yo en puros cueros vivo, metida en un zapato
de punta con la aguja y en manos de un obrero.
Ningunas vainas tienes encima; no tu olfato
insultan la vil tinta y un mal oliente cuero:
tú en el día descansas, yo, solamente un rato:
mientras está sobando la pita el zapatero...

Con esto, por supuesto, Clímaco no hace otra cosa que sumarse a la tendencia de la época: cuando los conversadores profesionales de la Bogotá de la transición XIX-XX veían en la combinación de lo universal y lo local todo un precepto para la chanza. De Roberto Suárez, un cachaco de entonces, se cuenta que “la fascinación que inspiraba en sus oyentes residía [...] en la manera en que hilaba un crucero por el Mar Negro con un naufragio sufrido en el lago de Tota” (Jaramillo Zuluaga, 1997, 84). Y es justo un uso intenso de este recurso el que hace que, en *Diana Cazadora*, Clímaco pueda establecer una atmósfera irónica a más no poder:

Al ver el río San Francisco, con sus cuatro lágrimas, le parecía muy corriente... que llorara, y que no fuera el Sena. No se ponía bravo porque la calle de las Véjares no sea *La Rue de la Paix*, ni la del Serrucho el *Boulevard des Italiens*, ni el Pesebre Espina *El Gimnasio* o *Los Buffos*, ni El Fuerte de San Mateo *El Moulin Rouge* [...]

Raizal puro, abrazaba con efusión a sus amigos, encantados de que le hablaran bogotano, y no llamaba los chicharrones *cuir de porc rassuré*, ni la chicha *liqueur jaune*, ni la mazamorra *puré gris*, ni el tiple *petit contre-basse*, ni el torbellino *la danse du ventre* (32).³

Diana cazadora

Antes de considerar ampliamente el carácter burlesco de *Diana cazadora*, conviene presentar una síntesis del argumento.

Después de una prolongada estancia en París, Alejandro Acosta, un joven aristocrático amante de la literatura, retorna a su Bogotá natal para darse cuenta de que su hermano menor, Fernando, anda en malos pasos tras una mujer de mala vida, Adriana Montero, una inmigrante tolimense que en la vida mundana bogotana se hace llamar Diana, madre de Manolo, un niño enclenque abandonado por su padre. Acosta se entera al detalle de las calaveradas de su hermano gracias a las conversaciones que sostiene con Antonio Velarde, su dilecto amigo, y José Lasso, *Pelusa*, un pintoresco hombrecillo de aficiones versátiles allegado a la familia. Alejandro decide entonces alejar a Fernando de las garras de la vampiresa, quien aspira a sustraer del muchacho el tuétano de su fortuna y su salud. Entonces,

3 Todas las citas de esta novela corresponden a la edición de Villegas Editores (Bogotá, 1988, 205).

Alejandro proyecta para su hermano un viaje por Sudamérica; éste acepta, y esa noche, para celebrar, los Acosta, Velarde y *Pelusa* van al teatro. Allí está también Diana, acompañada por doña Celestina —su alcahueta— y un par de congresistas que por entonces cortejan a la barragana, quien ya ha relegado a Fernando por considerarle un hueso sin mucha sustancia. Desde su lugar, Diana alcanza a ver con unos prismáticos un gran diamante que Alejandro lleva engastado en un anillo, y ello enciende su codicia: entiende que con el regreso del hermano mayor han llegado nuevas riquezas que pueden ir hasta ella por conducto del insensato Fernando. Decide entonces seducir de nuevo a su antiguo amante, pero éste ha salido ya para la ciudad de Lima; sin embargo, por una imprudencia del inocente *Pelusa*, la mujerzuela descubre la intentona de escapada de su presa y toma cartas en el asunto, despachando un meloso y apasionado telegrama que alcanza a Fernando en Serrezuela, en pleno camino hacia el río Magdalena. Ante la invitación de la golfa, Fernando decide regresar a Bogotá, pero antes dispone una dolosa estrategia para confundir a su hermano: contrata a Manzanique, un vividor conocido suyo que casualmente ha encontrado en Serrezuela, para que vaya poniendo telegramas en su nombre en cada uno de los puntos por donde pasara, camino del río. Algunos días después, por ciertos rumores que circulan en Bogotá, Alejandro —que ya había recibido algunos telegramas del supuesto viajero— se entera de que Fernando está en la ciudad y, con resignación y entereza, se prepara para acoger nuevamente a esta suerte de hermano pródigo, ofreciéndose a compartir con él la parte de su herencia familiar —la única intacta— a condición de que renuncie a su vida de despilfarro y se ponga bajo su férula. Pero Fernando no tiene valor para presentarse frente a Alejandro y, más bien, en un estado miserable en extremo, deambula borracho por Bogotá tratando de conseguir dinero para satisfacer a Diana, quien, insaciable, exige con descaro a su amante fuertes cantidades para solventar las necesidades de su vida de extravagante derroche. Entre lluvias y zozobras policiales —está en todo su auge la Guerra de los Mil Días—, Fernando intenta cambiar una letra de cambio girada contra el capital de su hermano, hasta que finalmente sucumbe en un pórtico; allí le encuentra *Pelusa*, quien le lleva a su casa. En medio de los escándalos por el triunfo de las tropas gobiernistas en una batalla, Fernando, ahogado en vómitos de sangre, fallece en brazos de Alejandro y Velarde. Al otro día, después de un funeral que a Alejandro se le antoja viciado por la hipocresía con que la sociedad bogotana asiste a él,

llega a casa de los Acosta un último telegrama de Manzaneque, quien, desde Honda, se hace pasar por Fernando para escribir: “Sigo bien. Adiós”.

Si bien se trata de una novela signada por la tragedia y el drama, en ella se impone un intenso sabor irónico que, a modo de clave de sol, se anuncia ya desde la primera línea: “Serían las seis y media cuando empezaron a sonar las seis en los campanarios” (29). Y es entonces cuando, antes de aportar el consabido retrato físico y moral de todos los protagonistas —al lector aún no se le ha informado nada acerca de quién pueda ser Diana— o de adentrarse en la presentación de las acciones de la novela, Clímaco se recrea describiendo a Bogotá usando el recurso que ya anotábamos, la comparación burlesca; de tal forma, el novelista habla de su ciudad y sus gentes diciendo paradójicamente lo que no son:

Es probable que se hubiera aterrado, creyéndose loco, si se encuentra con *El Arco del Triunfo* en La Pila Chiquita, en la calle o muladar de Los Cachos *El Boulevard Strasbourg*, *La explanada de los Inválidos* en el Llano de la Mosca, *La Columna Vendomme* en vez del mutilado Padre Quevedo y *La Tour Eiffel* en el Puente de los Micos... Esa no sería Bogotá, su Bogotá más querida mientras más pobre y triste fuera, como se quiere a la madre aunque sea una vieja sin dientes, llena de canas y sin una peseta [...]

Se hubiera quedado frío si encuentra a monsieur Loubet en el trono de St. Clement, a M. Zola en el *bureau* del periodista Zuleta, o en los juzgados de San Francisco agitándose *l'affaire Dreyfus*... (32-33).

Más adelante, en la octava parte —doce componen la novela—, Clímaco detiene la narración de las acciones para mofarse, usando la comparación, de los nombres altisonantes y las virtudes criollas:

[...] cuántos Edgardos, cuántos Marcelianos y Jorges andan por ahí que son unas dantas. Yo mismo me llamo Fernando y me siento tan bestia como si me llamara Cleto. En el colegio reprobaron en retórica a un sujeto que se llamaba Cicerón. ¡Cicerón reprobado en retórica! Bien es cierto que era Paniagua. Cicerón Paniagua. ¿Qué opinas? (137).

También la descripción de los espacios íntimos, los cuartos y los salones, está marcada por la mixtura —confusa, caótica— de lo mísero con lo fino o sublime. Estando, por ejemplo, el narrador observando el cuarto de *Pelusa*, nos informa que:

La exposición de Bellas Artes extendía por los muros de la madriguera todos los tonos, semitonos y desvanecidos de la gama: cartones y arabescos, mosaicos y jeroglíficos, pintura religiosa, pintura militar, pintura de género, naturaleza muerta, paisajes y marinas, perfiles y caricaturas, todo grotesco, todo confundido, todo disfrazado, todo en pepitoria inverosímil (52).

La casa de Diana, a su vez, descrita por Antonio Velarde, no puede ofrecer un aspecto más grotesco:

—Oh, el tal nido! [...] A mí me llevaron a verlo. Qué derroche aquél, pero qué cosa más *rococó*; que confusión de lo elegante con lo villano. Sobre las alfombras voluptuosas como pastales de *raigrás*, esterillas de fique sucias; inmensas cortinas semejantes a carpas negras, cogidas con hiladillos; centros de cristal de roca llenos de tarjetas de gentuza, como un registro de policía; mármoles y bronces mezclados con indios de cera, morracos de loza y perros y gatos de yeso [...]; unas marinas primorosas que compró el mismo Fernando, ahogadas entre oleografías y mamarrachos, desde *Un matrimonio de negros* hasta aquello de *Yo vendí al fiado*... (77).

La literatura en la literatura

La comparación se manifiesta también en la estructura intertextual de la novela. *Diana cazadora* es una obra donde las alusiones librescas aparecen con una profusión tal que no cabría esperar una novela más pródiga en tal sentido, y si tanto salpique de nombres bien puede entenderse como una afectada declaración de intelectualidad muy propia de la época —piénsese en las constantes referencias francesas en *De sobremesa* (terminada en 1896) de Silva, en la constante evocación de Byron en *Frutos de mi tierra* (1896) de Carrasquilla o en la afectación clásica de Vargas Vila—, los “muchos libros” de Clímaco Soto Borda también cumplen en su novela con una función muy clara: permiten, por medio de la comparación, la caracterización pletórica de ironía de las personas y situaciones. La narración de la primera aventura romántica de Diana en su Tolima natal, que nos llega mezclada de alusiones mitológicas, no puede ser más ilustrativa al respecto:

Era una odisea curiosa. Comenzaba como un cuento de Arcadia; luego venía Lamartine con algunas noches de luna, ilusiones, esperanzas, fuentes, flores y pájaros, en un hogar incógnito del que nunca pudo decir si

fue la criada o la señora. En seguida escenas románticas de Romeo y Julieta, en las que era la Julieta de un Romeo silvestre que ejercía en el pueblo de al lado las elevadas funciones de campanero. La historia se animaba de repente con un pasaje de la Sonámbula: Adriana era una Adina, una sonámbula que pasaba muy despierta, no ya un “puente sobre el abismo”, sino una puerta de golpe, y se metía en una granja donde el campanero la esperaba para tocar a fuego a cuatro manos. Después algo de El Trovador sin envenenamiento, por supuesto. El alcalde del pueblo, hecho conde de Luna, mete en chirona a los enamorados y quiere apoderarse a viva fuerza de aquella Leonor improvisada. Los auxilios de Walter Scott se presentan y aparece Lucía de Lammermoor con su locura en que Adriana canta a moco tendido el *rondó* de sus amarguras, mientras el campanero dobla y más dobla.

A todas estas anda por debajo un Barbero de Sevilla como mandado a hacer. El patrón de la casa, un viejo que por rara coincidencia se llama don Bartolo, se prenda y se prende de la muchacha... (61-62).

La vida cotidiana de Bogotá aparece como una simple puesta en escena de las obras inmortales de la literatura universal, donde cualquier episodio callejero puede ser un drama “echegarayuno” (121) o seguir un desenlace “digno de Sófocles” (122). Clímaco, de algún modo, intuye que la vida humana es un fenómeno unitario que, en cualquier contexto, repite una misma estructura risible, y de ahí que, con el más oscuro espíritu satírico, dé término a su obra poniendo de relieve la farsa suprema representada por los hombres: el comportamiento ante la muerte. La novela jocosa se cierra con la burla negra entrañada en el funeral de Fernando, al que asiste la sociedad bogotana que, satisfecha en medio de los convencionalismos, piensa en el estatus antes que en el dolor: “Cuánto le agradecían éstos a Fernando que se hubiera muerto tan oportunamente. Era mucha gracia que les presentara la ocasión de exhibir sus despachos. ¡Qué fortuna que no hubiera habido invitaciones particulares! ¡Y qué lástima que no se publicara la lista de asistentes!” (200).

Así pues, Bogotá no está habitada por ciudadanos sino por personajes que se apegan a un libreto determinado, y tales son los personajes de *Diana cazadora*, desde el más garboso hasta el más mezquino: Alejandro Acosta y Antonio Velarde fungen de poetas decadentes entregados por completo al *spleen* modernista; Diana hace las veces de la fatal devoradora de hombres cantada por las literaturas de todos los tiempos y lugares, y Fernando es el chivo expiatorio que en toda fábula aleccionadora ha de sucumbir

presa de su propia inmoralidad. Pero, sin duda, el personaje más logrado, la más acabada caricatura, es Pelusa, a quien corresponde encarnar el espíritu mismo de una novela escrita para ensalzar lo grotesco.

Pelusa, como el estilo y recursos mismos de la novela, es un ser ambiguo que oscila entre lo moderno y lo antiguo, entre lo universal y lo local, entre lo vulgar y lo sublime; sus mismos apelativos expresan esa doble naturaleza: José Lasso, *Pelusa*. En su cuarto pululan todas las tendencias artísticas, desde las renacentistas hasta la caricatura colombiana, y las imágenes de hombres públicos de todo tipo cuelgan de las paredes, ya se trate de presidentes, prelados, poetas o toreros. Aristócrata miserable, enciclopedista sin profundidad, bohemio cándido, niño viejo sin edad, bienintencionado y peligroso (a la vez bendición y perdición para Fernando), *Pelusa* no representa ningún sector social definido, porque lo suyo es encarnar todas las formas de ser y de pensar sociales y culturales; lo suyo, pues, es encarnar la versatilidad que caracteriza la transición entre la estética de una época de parroquialismo y la de una modernidad globalizada.

La consumación simbólica de esta metamorfosis de la sensibilidad no puede estar mejor expresada que en la octava parte de la novela, allí donde se cuenta cómo Fernando, descubriendo sus versos de juventud, decide quemarlos sin consideraciones; y lo que quema, más que papeles, es el propio sentimentalismo literario:

Hubo atrocidades en esa catástrofe. Centenares de *corazones* devorados, decenas de *ilusiones* asfixiadas, *esperanzas* muertas a millares, montones de *desengaños* asados vivos, no sé cuántos *dolores*... de cabeza entre la candela, lenguas de fuego que mataban de un lengüetazo, como en Bogotá... *amores*, *ensueños*, *pasiones*. Los *recuerdos* se quemaban como si fueran de paja; *suspiros*, *adioses*, *placeres* quedaron hechos ceniza; unos *dientes de perlas* se ahumaron completamente, las *vírgenes pálidas* parecían carboneras; las *lágrimas* resistían un poco, tal vez por la humedad, pero pronto el calor las evaporaba; montañas de *miradas* se consumieron en la pira, y al recorrer el campo se encontraron *pensamientos* muertos, *besos* heridos y *alegrías* contusas (136).

Soto Borda, en un soneto de 1903 (cit. en: Mora, 1972, 265), se reitera en ese mismo sentimiento al retratar la angustia del poeta que muda de sensibilidad:

Soneto profético

Esto pasa en el año tres del siglo presente;
 de una nevada esteárica a los rubios reflejos,
 en descifrar se empeña sonetos suyos viejos
 y cojos, de tres años, un bardo decadente.
 ¡Nada! ¡Ni él mismo sabe lo que soñó su mente!
 Está perplejo el que antes a otros dejó perplejos:
 como olvidó los símbolos y ve las claves lejos...
 No entiende nada... nada... nada absolutamente.
 Vuelve al antiguo oráculo por la explicante cifra...
 mas tampoco el oráculo sus enredos descifra
 y ordénale que a estrofas claras su afán consagre.
 ¡Oh poetas! Del Numen el jugo cristalino
 verted en limpias ánforas, y así del genio el vino
 sin mistificaciones nunca será vinagre.

Si se considera este soneto con atención, se encontrarán reminiscencias de otros poetas colombianos: la triple repetición de “nada”, por un lado, recuerda al Julio Flórez de “En el cementerio”, y la alusión, en la última estrofa, a poesía, vino y recipientes, hace pensar inmediatamente en “Ars”, el poema en que José Asunción Silva condensó toda su filosofía poética. Este tipo de intertextos —en que se considera la producción literaria de actualidad en el contexto nacional— son una constante en la obra de Clímaco Soto Borda, quien acude a referencias literarias en sus creaciones no sólo para fundamentar sus pretensiones paródicas sino también para hacer consideraciones críticas de las obras recientes y, acaso, proselitismo de la escuela bohemia a la que pertenece. Algo de eso hay en el siguiente soneto (cit. en: Ortega y Ferro, 1981, 309), escrito por Clímaco para reivindicar la obra poética de otro contertulio de la *Gruta simbólica*, Enrique Álvarez Henao:

A aquel a quien dijera el alto Fallon:
 “diera mi **Luna** por tus **Tres ladrones**”,
 no podrán, no, morderlo los hurones
 que en un charco de lodo se resbalan.
 ¿Por qué en vez de zaherirte no te igualan
 en tu numen, tu genio, tus canciones?
 ¡Qué almas de poca luz! ¡Oh corazones
 que sólo el virus del encono exhalan!
 Para calificarles, ¿qué vocablo?

Responda a su graznido de corneja
Tu **Carcajada** olímpica del **diablo**:
¡Ja!, ¡ja! **Flores del mal** do el mal retoña
los tales son: tú tienes de **La abeja**
la luz y el néctar: ellos... ¡la ponzoña!

A primera vista es inevitable suponer que una intención de Soto Borda es aludir al contraste entre la tradición decimonónica, encarnada en el poema "La luna" de Diego Fallon y la poesía del nuevo siglo, representada en la obra de Álvarez Henao, quien, aunque sombrío y melancólico, apuntó a una refinada ironía visible en los poemas mencionados por su defensor: en "Los tres ladrones", Jesucristo es descrito como "robador de corazones" y de "la humanidad entera"; en "La carcajada del Diablo", un ambiente infernal cargado con el estribillo del "¡Ja, ja!" es el escenario para la confesión del vano empeño de muchos creyentes: "Ja ja, de la almas que buscan un Cielo / y llevan un áspid para ellas fatal", y en "La abeja" se establece que el trasegar de ese bucólico e insignificante insecto es responsable tanto de "la miel para la amarga vida" como del "blanco cirio para el pobre muerto" (Salazar, 10-14, 16).⁴ Sin embargo, el soneto de Soto Borda también podría denunciar algo así como un "canibalismo crítico" al interior de la misma Gruta simbólica: sus propios miembros también tendrían en alta estima a Baudelaire y sus *Flores del mal* (los opositores de Álvarez Henao en el soneto), y, además, el propio Luis María Mora era de la opinión de que "La rima de Álvarez Henao es pobrísima, su vocabulario muy reducido, sus medios artísticos casi nulos" (cit. en: Echavarría, 1998, 22).

Con intenciones similares, en Diana cazadora aparecen comentados algunos escritores del medio bogotano: de Rafael Pombo nos informa el narrador que "sobre ser un gran poeta, se muere por la homeopatía" (137) y que estaba a salvo del "diluvio universal de malos versos" (138). De Silva se permite decir que "sus Gotas amargas, tan amargas como la cicuta, [...] destilan intención y arte" (139), e incluso transcribe algunos versos del poe-

4 Según otra lectura de esta relación Fallon-Álvarez Henao podría pensarse no en una oposición sino en una significativa cercanía: al fin y al cabo, se cita un elogio del primero hacia el segundo. Por otro lado, no puede echarse en saco roto que Diego Fallon sea considerado por algunos como un "Pionero del parnasianismo colombiano" (Ayala Poveda, 1984, 83), y poemas suyos como "Las rocas de Suesca", por su parcial intención caricaturesca, le acercan a la literatura cultivada por los contertulios de la *Gruta simbólica*.

ma “Enfermedades de la niñez”. De Julio Flórez, ídolo de Fernando Acosta, se declara que sus Gotas de ajenjo “emborrachan el alma y enloquecen”, y se presentan aquellos versos de “Si mi boca fuera abeja...” (139). Incluso los intertextos de Flórez alcanzan la dimensión irónica, cuando —al igual que en el “Soneto profético” ya citado— se hace en la novela una clara parodia del poema “En el cementerio”. El poema de Flórez (s.f., 105) presenta este final,

...¿qué queda entonces de esta trágica jornada?
Pero nadie respondía;
sólo el eco repetía
el final de aquella frase; ¡Nada!... ¡Nada!
¡Nada!... ¡Nada!;

mientras que el narrador pone las siguientes palabras en boca de Alejandro y Antonio:

¿Qué queda después de la lucha a que la humanidad está condenada?
—¡Nada! Nada... —respondió Velarde como un eco (141).

Contra el Estado

La anterior es sólo una parodia inocua que trata de celebrar la obra de otro de los contertulios de la *Gruta simbólica*. Muy otra cosa será lo que ocurra con José Manuel Marroquín, quien en 1900, fungiendo como Vicepresidente de la República, asiste a los ágapes culturales en que nació la prestigiosa tertulia. A pesar de sus devaneos bohemios, el autor de *El Moro* será asimilado como un opositor acérrimo de las políticas liberales que tanta acogida tenían entre Soto Borda y gran parte de sus camaradas. No debe extrañar entonces que en alguna de sus tertulias, tratando de mofarse de unos versos de Rafael Espinosa Guzmán, Clímaco presente ante su auditorio una copla como ésta (Ortega y Ferro, 1981, 61):

Le quitaste el turno a Ortega
en cuestión de los chispazos;
aunque Eduardo nunca alega,
ante ti no se doblega
por esos marroquinazos.

En *Diana cazadora*, Clímaco tampoco tendrá piedad con Marroquín, y en la escena en que Fernando quema sus papeles, el fuego alcanza también al Vicepresidente con todo y su erudición gramática: “Con voracidad de tiburones las llamas se tragaban, sin mascarlos, puntos, tildes, suspensivos, comas, paréntesis, interrogantes... toda la obra de Marroquín” (136).

En el segundo semestre del año 1900 es depuesto de la Presidencia el anciano Manuel Antonio Sanclemente, asumiendo Marroquín el supremo cargo, en una especie de estrategia política que trataba de sofocar la Guerra de los Mil Días. Pero con el nuevo Presidente sólo se consigue que los ánimos se caldeen, promocionándose de esta forma su inevitable desprestigio. Y *Diana cazadora*, cómo negarlo, es un texto pletórico de puyas contra un Estado conservador que se muestra indolente ante la miseria, la guerra y la angustia nacional. Los dardos son de variada índole: “Sacó un libraco en rústica y después de leer el rótulo le tiró con desdén. Era la Constitución” (133); “El periódico del gobierno hacía equilibrios sin saber qué decir, ocupado en inventar fórmulas nuevas para denigrar a los liberales y aplicándole inyecciones de éter al cuerpo moribundo de la Regeneración” (146); “El gobierno celebraba un triunfo de sus armas. Era una fiesta de la burocracia en honor de las victorias de la muerte...” (191); “Ella lo mató, pero queda impune como todos los cazadores, es irresponsable como nuestros presidentes” (204).

Sin embargo, éstas son sólo las críticas que Soto Borda hace directamente al gobierno; de alguna manera, sus objeciones también se dan por medio de un lenguaje cifrado, encubriéndose bajo una referencia en apariencia meramente intelectual y ajena por completo a la situación política colombiana: el caso Dreyfus. La injusta condena del capitán Alfred Dreyfus, en Francia, por una supuesta participación en espionaje, muy posiblemente hace en *Diana cazadora* las veces de ritornelo —índice recurrente— de denuncia de la arbitrariedad e iniquidad del Estado. Clímaco constantemente está refiriéndose a él: “Se hubiera quedado frío si encuentra [...] en los juzgados de San Francisco agitándose *l'affaire Dreyfus*” (33); “...Dreyfus dormido, despierto, sin comer, comiendo, desnudo, en cuclillas y de cabeza” (53); “Esto es del tiempo del ruido [...] Va todavía en el asunto Dreyfus... ese pobre diablo” (147). No puede pasarse por alto que en el caso de *Diana cazadora* se trata, justamente, de una novela donde ha de asistirse a la muerte de un inocente a manos del monstruo social: “Fernando, muerto [...] Hoy lo acompaña una multitud que no sabe, o no quiere saber, que lo mató. ¿Cuándo acabarán las cacerías de hombres?” (203).

Los influjos

Por otro lado, la reiterada mención de Dreyfus también puede leerse como una prueba entre muchas de la gran acogida que la cultura francesa tenía en Clímaco. Las figuras de Francia se extienden con profusión a lo largo de *Diana cazadora*; un inventario apenas parcial presentaría una colección de nombres como ésta: Assolant (204), Balzac (61), Boileau (135), Carnot (93), Chateaubriand (53), Coppée (77, 137), Daudet (93), Dreyfus (35, 53, 147), Faure (35), France (35, 93, 115, 117), Gaboriau (62), Hugo (137), Michelet (116), Millet (120), Prevost (137), Renan (92), Rocambole (138), Rolando (149) y Zola (35, 53, 70, 154).

Como se ve, los nombres de Emile Zola —autor, *casualmente*, de un *Yo acuso* (1893) a favor de Dreyfus— y Anatole France son a los que se alude con mayor frecuencia en la obra, e incluso de éste último se transcriben algunos párrafos de su novela *Thais* (1890), que es leída por Antonio Velarde. Sin embargo, es necesario considerar la obra del primero como el mayor influjo sobre la obra de Clímaco Soto Borda. Emile Zola, en 1880, escribe *Nana*, la historia de una cortesana francesa que comparte con Diana muchas más semejanzas que las derivadas de sus discretos oficios.

Nana es una voluptuosa cortesana que, tras una exitosa incursión teatral en una obra de ambiente licencioso en que hace el papel de Venus, cautiva a una ancha facción de la aristocracia masculina de París; hombres, viejos y muchachos pasarán entonces por el lecho de la actriz, quien, sintiéndose lanzada por su auge al mundo del lujo y de la primerísima figuración, no repara en avidedeces y chantajes sexuales, y termina esquilmando uno por uno a todos sus amantes, entre quienes se destacan el conde Muffat, arruinado en su hacienda y en su matrimonio por la concubina, el conde de Vandeuvres, quien luego del derroche se suicida prendiéndose fuego, y el angelical Georges Hugon, que, despechado, se clava unas tijeras en el pecho. Finalmente, luego de haber tejido toda una leyenda en las cortes europeas, Nana fallece de viruela en un hotel parisino.

Más allá de esta síntesis, es necesario señalar al detalle lo mucho que hay entre la novela de Zola y *Diana cazadora*. Inicialmente, hay que señalar que, en cuanto a la historia, se trata de dos mujerzuelas que, durante su juventud, han tenido sendos hijos que luego crecen ignorados a la sombra de sus vidas licenciosas.⁵ Son mujeres blancas y rollizas: Diana tiene “ese

5 No debe pasarse por alto, en todo caso, que *Thais* de France se ocupa de la vida de una cortesana egipcia.

cutis como la leche” y “ese pecho levantado y las caderas redondas” (64), mientras que Nana “era tan blanca, estaba tan metida en carnes y le iba tan bien aquel personaje de caderas anchas...” (Zola, 18). Las dos se unen a los hombres sólo por la posibilidad del lucro, y llegan, directa y brutalmente, a exigirles el dinero como único medio para obtener su favor sexual; incluso hay un singular episodio común: en *Diana cazadora*, la golfa desprecia el último dinero que puede llevarle Fernando —apenas monedas y billetes sucios— diciéndole: “Puedes quedarte con eso. No estoy pidiendo limosna” (167), mientras que Nana escupe el mismo reproche sobre uno de sus amantes: “¡Los mil francos! [...] ¿Pido acaso limosna?” (Zola, 168). Se sabe que Diana es cazadora, y que Nana busca los hombres por lo alto, en una “caza en pleno día” (Zola, 311). En ambas historias aparece una pareja de hermanos —los Acosta y los Hugon—, donde el menor —Fernando y Georges, respectivamente— muere como producto de su loca pasión. Las barraganas, sin embargo, llegan a tener algún rapto libresco más allá de su mezquindad sentimental, y es así como Diana, que tiene “puntas de literata” (61), lee a Balzac y a Dumas, mientras que Nana “alguna vez abría incluso un libro, pues se las daba de aficionada a la literatura” (Zola, 231). Pero el máximo factor común de las dos historias —aunque en tal caso el vínculo se traslada, en Diana cazadora, hacia Fernando— se reserva para la caída del telón: mientras el joven Acosta muere al mismo tiempo en que por las calles de la ciudad se gritan vivas a la guerra, Nana fallece mientras en las calles parisinas las juventudes entusiastas acogen con alegría una declaratoria de guerra contra Alemania.

En cuanto a los recursos narrativos, los puntos comunes entre Zola y Soto Borda son, indudablemente, un continuo de la unidad de las anécdotas. Los espacios por donde transcurren las acciones, si bien no coinciden en el espíritu más “callejero” de Diana cazadora, tienen una magnífica intersección en el escenario del teatro; allí, tanto Zola como Soto Borda nutren su pluma con el espectáculo pintoresco de la confusión humana; “Contemplaba el desfile carnavalesco y se reía a solas de aquel pedazo de sociedad [...] Millares de caras: sonrientes, pensativas, indiferentes, frías, unas redondas, cuadradas las otras, éstas llenas de gestos, aquéllas impasibles” (103), enumera Clímaco, mientras que Zola describe a su gusto: “...no cesaba el ruido de las conversaciones, semejantes a los chillidos de una bandada de pájaros alborotadores al caer la noche. Era una confusión, un desbarajuste de cabezas y brazos que se agitaban, unos sentándose y poniéndose cómodos, otros

empeñados en seguir de pie para echar un último vistazo” (11). El gran encuentro entre ambos ocurrirá en los terrenos de lo grotesco, allí donde la comparación es el gran acicate para la risa burlona, ésa que nace ante la contemplación despectiva de la ambigüedad y lo indefinible. Ya antes hemos mencionado como Clímaco se mofa de la escandalosa estética de la casa de Diana, a la vez lujosa y ordinaria; pues bien, ahora sólo resta leer a Zola para encontrarse de nuevo en esa habitación de mal gusto: “El piso, demasiado grande para ella, nunca se había amueblado del todo: un lujo aparatoso, consolas y sillas doradas, se codeaba con un batiburrillo de charmilero, veladoras de caoba, candelabros de zinc haciendo las veces de bronce florentino” (26), y más adelante: “Era un lujo de restaurante: vajilla de porcelana con filete dorado, pero sin iniciales, cubiertos de plata desgastados y deslucidos por los lavados continuos, copas y vasos de cristal, de los que podían completarse las docenas descabaladas en cualquier bazar. Se tenía la impresión de asistir a una inauguración precipitada, en medio de una fortuna repentina, cuando nada estaba aún sólidamente asentado” (69).

Tanto Soto Borda como Zola, pareciera, encuentran pocas oportunidades de satisfacer sus ansias expresivas en el mero realismo, y de ahí que busquen refinarlo de algún modo. Zola, entonces se abraza al naturalismo —como ya se sabe— mientras que el autor bogotano recurre al realismo extremado que desemboca, más que en naturalismo, en la caricatura. Al respecto no puede ser más ilustrativa la descripción que Clímaco logra de su heroína en pleno amanecer de resaca:

Tenía la cabeza hundida entre las almohadas sucias, y el cabello enredado y lleno de marrones parecía una rueda de triquitraques. La cicatriz, honda y violada, los ojos turbios, con un cerco rojizo, la cutis lustrosa, abiertos los poros y con las huellas de colorete y los polvos; anchas ojeras amarillosas, la punta de la nariz encendida y gruesa, y con la lengua blancuzca y papilosa se mojaba los labios resecaos como pétalos marchitos, dejando ver los dientes ahumados por el cigarrillo. La papada le caía en pliegue formando surcos en la garganta carnosa, más oscura que el rostro, una parte del seno descubierta subía y bajaba con respiración anhelosa, y fuera del cobertor, a lo largo del cuerpo tendido de lado que se dibujaba como un cerro, tenía un brazo semejante a un pez gordo, con las marcas de la vacuna más blancas que el resto de la piel (105).

¿Pero de dónde llega Zola hasta Clímaco Soto Borda? O, mejor, ¿cómo llega *Nana*? La respuesta es simple: por conducto de José Asunción Silva,

“amigo dilectísimo” de Clímaco al decir de Luis María Mora (1972, 269). En diciembre de 1880, durante las vacaciones escolares, el poeta lee el libro —para entonces una primicia—, que había sido traído a Colombia por encargo del almacén de su padre, Ricardo Silva (véase Santos Molano, 1996, 438). Y no es sólo que la novela de Zola llegue a Colombia; la influencia también se configura bajo la forma del ejemplo literario. En *De sobremesa*, escrita un lustro antes de *Diana cazadora*, Silva, además de mencionar un par de veces a Zola, menciona a Nini, la diva de una obra bufa que “vestida con una guirnalda de hojas de parra, enloqueció una sala de prostitutas y de vividores, exhibiendo desnudas las curvas de estatua y las frescuras túrgidas de su cuerpo de Venus...” (Silva, 1968, 185). Además, el numen de la diosa romana Diana es también un *leitmotiv* en la novela de Silva, donde aparece como patrón para la descripción de lo femenino: “El fondo carmesí de la pared del palco realzaba la pureza de su perfil de Diana Cazadora...” (162); “...adiviné las curvas deliciosas del seno, de los torneados brazos y de las piernas largas y finas, como las de la Diana Cazadora...” (270).

Sin embargo, debe quedar claro que Clímaco Soto Borda era, de todas formas, un lector voraz e instruido, los mismos personajes de su novela “leían pedazos en francés” (147), y de ahí que el caso de Zola sea apenas uno entre incontables intertextos e influjos dentro de su obra, los cuales, de ser comentados con el mismo detenimiento que aquí se ha usado para *Nana*, exigirían a este artículo muchas páginas. Sin embargo, quizá convenga analizar un caso más: el de José Maria Eça de Queiroz.

Luis María Mora cuenta que Clímaco Soto Borda tenía “especial predilección” por las obra de Eça de Queiroz (quien, al fin y al cabo, ha sido considerado como el gran exponente del naturalismo en Portugal), y que veía en *El primo Basilio* y en *Madame Bovary* de Flaubert “modelos de profundo análisis psicológico” (Mora, 1972, 269). Y aunque *Diana cazadora* no es propiamente una novela psicológica, es indudable que hay claves en ella que recuerdan a *El primo Basilio* (1878). O si no, que se revise la primera línea en las dos novelas: “Serían las seis y media cuando empezaron a sonar las seis en los campanarios” (29); “Acababan de dar las doce en el reloj de cuco del comedor” (Eça de Queiroz, 1983, 5).

Pero supóngase que la anterior es sólo una semejanza casual. Si bien no es Luisa, la protagonista de *El primo Basilio*, una cortesana, es en todo caso una mujer adúltera, y tiene como amiga a Leopoldina, una verdadera devoradora de hombres. Luisa, como Nana y Diana, es de una “blancura

tierna y lechosa” (5), y gusta de la literatura: “Leía muchas novelas, y tenía un abono por meses en un gabinete de lectura”. Asimismo, se trata de una obra donde aparece también el escenario teatral, donde los intertextos son una constante de la narración y donde la burla y la ironía campean por doquier (aunque, por supuesto, quizá no alcanzara el nivel de Eça de Queiroz en obras posteriores como *La reliquia* (1887), la cual, por su estilo irreverente y pletórico en humor negro, debió ser también del conocimiento del autor de *Diana cazadora*).

Yendo más allá en el panorama de la literatura en lengua portuguesa —y acaso corriendo el riesgo de caer en la especulación— no deja de ser significativa la figura de Joaquim Maria Machado de Assis, quien, ya en la propia Latinoamérica compartida con Soto Borda, publica en 1891 *Quincas Borba*, una novela rebosante en humor, sátira e intertextos que tiene como tema la historia de un triste monigote acaudalado que ahoga su fortuna y su vida al ir en pos de una pasión insensata; y algo muy importante: *Quincas Borba*, como pocas novelas americanas entonces, tiene como escenario principal la urbe, que es otro de los aspectos que se realza en *Diana cazadora*.

Después de Clímaco

Poco es lo que ha representado Clímaco Soto Borda a los ojos de la crítica literaria colombiana, más allá de ser visto como una figura entrañablemente asociada a la *Gruta simbólica*. Durante muchos años, su nombre y el de su novela se fusionaron en una de esas modestas fórmulas para memorizar propias de la enseñanza secundaria, por completo huecas e ignorantes de la verdadera dimensión de una obra que, de algún modo, inaugura ese período en que la literatura colombiana comienza a ser tan consciente de sí misma que opta por la parodia y la caricatura. Es forzoso reconocer, por ejemplo, que es luego de los jocosos epigramas y chispazos de Soto Borda que aparece la poesía desenfadada y cotidiana de un Luis Carlos López que canta a zapatos viejos, letrinas y dolores de muela.⁶

Diana cazadora, que fue publicada en 1915 (Bogotá: Imprenta Artística Comercial), alcanzó la segunda edición apenas en 1942 (Bogotá: A.B.C.),

6 La conexión entre el escritor bogotano y el poeta cartagenero es más que una suposición: en *Por el atajo* (1920), Luis Carlos López dedica a Soto Borda —para entonces recientemente fallecido— el poema “In memoriam”, refiriéndose a él como “noble camarada” y “donoso compañero” (López, 1988, 122).

casi treinta años después, y luego se han conocido las ediciones de 1971 (Medellín: Bedout), 1986 (Bogotá: Oveja Negra) y 1988 (Bogotá: Vilegas).⁷ Sin embargo, a pesar de esa profusión editorial, la novela ha tenido menciones casi meramente inventariales en importantes estudios de literatura colombiana como los de José A. Núñez Segura —*Literatura colombiana* (1961)—, Antonio Curcio Altamar —*Evolución de la novela en Colombia* (1975)—, Ernesto Porras Collantes —*Bibliografía de la novela colombiana* (1976)— y Fernando Ayala Poveda —*Manual de literatura colombiana* (1984)—.

Mucho más interesado en la obra, Eduardo García Piedrahita la reseña en un artículo de 1980 —“Dos novelas colombianas olvidadas”—, pero la reduce a ser apenas una “novelita” con sabor costumbrista: “Se establece pues en ella un deslinde entre los actos de los personajes y lo meramente incidental y circunscrito, deslinde que constituye precisamente el llamado género costumbrista” (García Piedrahita, 1980, 223). En 1988, en su artículo “De los mil días a la violencia: la novela de entreguerras”, Armando Romero dedica algunas páginas a Clímaco Soto Borda para indicar que éste fue, dentro de la *Gruta simbólica*, uno de los contertulios con más conciencia de su rol de escritor, y destaca asimismo la importancia de un personaje como *Pelusa* dentro de una novela en que conviven la degradación y el humor.

Gilberto Gómez Ocampo incluye un capítulo sobre Clímaco Soto Borda en *Entre María y La vorágine: la literatura colombiana finisecular (1886-1903)* (1988) y, aunque reconoce que la obra del bogotano significó la aparición de “la sonrisa y el desparpajo” en una literatura caracterizada por su “fría solemnidad” (Gómez Ocampo, 1988: 149), se interesa sólo por analizar la colección de cuentos *Polvo y ceniza*. Esa colección, como ya se dijo, se publicó originalmente en 1906 pero, según cuenta Ocampo, había sido concluida desde 1902 (150); aun así, *Diana cazadora*, escrita hacia 1900, es su precursora y por ello la obra en que debería verse esa temprana aparición de humor (así fuera solamente en el cajón del novelista; no obstante, es presumible que los contertulios de la *Gruta simbólica* hayan conocido el manuscrito mucho antes de 1915). Parecida a la de Gómez Ocampo es la valoración de Eduardo Pachón Padilla, para quien Soto Bor-

7 Álvaro Pineda Botero (1999, 385) menciona una edición sin fecha (Bogotá: Reflexión).

da “es mejor cuentista que novelista” (Pachón Padilla entrevistado en Pineda Botero, 1995, 172).

Sin embargo, son dos trabajos de 1999 los que, por su rigor y profundidad, pueden considerarse como los más cercanos a una verdadera comprensión de *Diana cazadora*. Álvaro Pineda Botero, en *La fábula y el desastre*, dedica un capítulo a la novela de Soto Borda para fundamentar cómo inaugura, a principios de siglo, “un nuevo discurso sobre el entorno urbano” (Pineda Botero, 1999, 384), y se preocupa por aislar y comentar la funcionalidad del lenguaje, metáforas, estilo y otros recursos de que se hace uso en la obra. De otro lado, James J. Alstrum, en el artículo “La *Diana cazadora* de Climaco Soto Borda: un discurso disonante del fin de siglo”, expone que la novela pone toda su estructura discursiva —irónica y paródica— al servicio de una posición crítica de la situación social y política en los tiempos de la Guerra de los Mil Días: “*Diana cazadora* [...] constituye una verdadera alegoría del caos ético-moral prevaleciente en la capital al final del siglo XIX” (Alstrum, 1999, 9).

Así pues que, como corresponde a toda obra literaria —inagotable y compleja—, *Diana cazadora* ha comenzado a ser entendida debidamente sólo cuando se optó por acceder a ella con indagaciones especializadas que apuntan a desentrañar la esencia misma de la obra desde cada uno de sus múltiples y complejos aspectos. Lo paradójico es, indudablemente, que haya tenido que transcurrir casi un siglo para que empezara a entereverse qué había más allá de la carcajada estridente que envuelve a esa novela memorable.

Bibliografía

- Alstrum, James J. “La *Diana cazadora* de Climaco Soto Borda: un discurso disonante del fin de siglo”, en: *Estudios de literatura colombiana*, Medellín, No. 5, julio-diciembre, 1999.
- Ayala Poveda, Fernando. *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Educar, 1984.
- Curcio Altamar, Antonio. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Colcultura, 1975.
- Eça de Queiroz, José Maria. *El primo Basilio*. Barcelona: Bruguera, 1983.
- Echavarría, Rogelio. *Quién es quién en la poesía colombiana*. Bogotá: Ministerio de Cultura/El Áncora, 1998.
- Flórez, Julio. *Sus mejores poesías*. Arvillán, s.f., s.c.

- García Piedrahíta, Eduardo. "Dos novelas colombianas olvidadas", en: *Boletín cultural y bibliográfico*, Bogotá, vol. XVII, 1980.
- Gómez Ocampo, Gilberto. *Entre María y La vorágine: la literatura colombiana finisecular (1886-1903)*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1988.
- Gómez Rivas, Federico. *Federico Rivas Frade*. Bogotá: Oveja negra, 1999.
- Jaramillo Zuluaga, J. Eduardo. "El arte de la causerie en la Atenas suramericana", en: *El Malpensante*, No. 3. Bogotá: marzo-abril de 1997.
- Londoño, Julio César. "Historia de una mala palabra", en: *Número*, No. 7. Bogotá: septiembre-octubre-noviembre de 1995.
- López, Luis Carlos. *Poesía completa*. Bogotá: El Áncora/Arango, 1988.
- Machado de Assis, Joaquim Maria. *Quincas Borba*. Caracas: Ayacucho, 1979.
- Mora, Luis Maria. *Croniquillas de mi ciudad*. Bogotá: Banco Popular, 1972.
- Núñez Segura, José A. *Literatura colombiana*. Medellín: Bedout, 1961.
- Ortega Ricaurte, J. V. y Antonio "Jetón" Ferro. *La Gruta simbólica y reminiscencias del ingenio y la bohemia en Bogotá*. Bogotá: Banco Popular, 1981.
- Pineda Botero, Álvaro. *La fábula y el desastre*. Medellín: EAFIT, 1999.
- _____. *Testamento literario de Álvaro Pachón Padilla*. Bogotá: Plaza & Janés, 1995.
- Porras Collantes, Ernesto. *Bibliografía de la novela colombiana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976.
- Romero, Armando. "De los mil días a la violencia: la novela de entreguerras", en: *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Planeta-Procultura, 1988.
- Salazar, Hernando (ed.). *Parnaso colombiano*. Bogotá: Triángulo, s.f.
- Santos Molano, Enrique. *José Asunción Silva. El corazón del poeta*. Bogotá: Planeta, 1996.
- Serpa-Flórez de Kolbe, Gloria. "La Gruta simbólica (1900-1903)", en: *Manual de literatura colombiana*. Santafé de Bogotá: Planeta-Procultura, 1993.
- Silva, José Asunción. *De sobremesa*. Medellín: Bedout, 1968.
- Soto Borda, Clímaco. *Diana cazadora*. Bogotá: Villegas, 1988.
- Zola, Emile. *Nana*. Barcelona: R.B.A., 1995.