

LITERATURA, ENFERMEDAD Y PODER EN COLOMBIA: 1896-1935

PEDRO ADRIÁN ZULUAGA DUQUE

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN LITERATURA
BOGOTÁ, D.C.
ABRIL DE 2009**

LITERATURA, ENFERMEDAD Y PODER EN COLOMBIA: 1896-1935

PEDRO ADRIÁN ZULUAGA DUQUE

*Trabajo de grado presentado como requisito
para optar por el título de Magister en
Literatura*

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN LITERATURA
BOGOTÁ, D.C.**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Sánchez, S.J.

DECANA ACADÉMICA

Consuelo Uribe Mallarino

DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO

Luis Alfonso Castellanos, S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA

Graciela Maglia

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

María Piedad Quevedo Alvarado

La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis; sólo velará porque no se publique nada contrario al Dogma y a la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales; antes bien, se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.

TABLA DE CONTENIDO

| | Pag. |
|---|------|
| Introducción | 8 |
| Capítulo I | |
| Literatura, medicina y poder. La lucha de los campos | 16 |
| Los nombres de la enfermedad o el poder sobre el cuerpo..... | 16 |
| Contiendas en el campo..... | 24 |
| Medicalización de la política, politización de la enfermedad..... | 28 |
| Capítulo II | |
| Literatura(s) nacional(es) y proyecto(s) ideológico(s) | 33 |
| La ideología del discurso literario..... | 33 |
| El problema de lo nacional en la literatura colombiana..... | 40 |
| Capítulo III | |
| El arte como excepción en <i>De sobremesa</i> | 52 |
| Los envites en el campo o la búsqueda de la autonomía del arte..... | 56 |
| <i>De sobremesa</i> , el discurso de un enfermo de excepción..... | 58 |
| Capítulo IV | |
| Lepra e imaginación melodramática en <i>Amelia</i> | 71 |
| El ángel del melodrama..... | 74 |
| Batallas infructuosas, imaginación triunfante..... | 81 |
| Estrategias de sentimentalización..... | 87 |
| Capítulo V | |
| Sífilis y degeneración racial en <i>El criminal</i> | 91 |
| Anomia y anonimato..... | 96 |

| | |
|-------------------|-----|
| Conclusiones..... | 107 |
| Bibliografía..... | 113 |

Agradecimientos

Al permanente interés y entusiasmo de María Piedad Quevedo Alvarado.

Al apoyo de Andrés.

A las sugerencias de Hernán Botero, Marta Giraldo, María Fernanda Arias, Luis Fernando Cuartas, Maryluz Vallejo, Juana Suárez, Óscar Torres Duque y Edward Chamberlain.

Introducción

El origen del trabajo que presento a continuación se sitúa muy lejos de las problemáticas que se fueron revelando en su desarrollo. Las preguntas de las que partí eran demasiado vagas y muchos trabajos anteriores habían ofrecido ya algunas respuestas: ¿cómo circularon las ideas modernas sobre arte y literatura en la Colombia de las primeras décadas del siglo XX? ¿Cómo ayudaron estas ideas a configurar la autonomía de lo artístico por encima de su instrumentalización por las instituciones religiosas o políticas? Los nombres de José Asunción Silva, Baldomero Sanín Cano, Max Grillo, Tomás Carrasquilla, Andrés de Santamaría, Luis Vidales, León de Greiff, entre otros, estuvieron al comienzo. Pero también Rafael Núñez, Miguel Antonio Caro o Guillermo Valencia. Me interesaban entonces las contiendas intelectuales que tuvieron como centro aquellas promesas tan anheladas y a la vez tan temidas, tan esquivas, a las que se llamó modernidad, modernización, progreso.

La premisa, por entonces, era que el hecho artístico y la experiencia del artista en un país como la Colombia del periodo histórico de comienzos del siglo al que le adjudicaba una inobjetable unidad y coherencia, sólo podían darse a la enemiga, como subversión contra el enmohecimiento social y político, en contravía, a destajo. Modernidad, para mí, era desafío, remoción del orden establecido.

Con el auxilio de otras disciplinas académicas como la sociología o la historia, se me fue haciendo claro que la época de mi interés era más paradójica de lo que imaginaba, que iba más allá del tranquilo mundo en blanco y negro que el anecdotario literario suponía. Según estas sugestivas revelaciones, era menos importante lo que hubieran dicho o pensado, a título personal, José Asunción Silva o Tomás Carrasquilla, por poner dos ejemplos conspicuos. Lo fundamental es que su pensamiento, como el de todos los hombres, estaba soldado a unas profundas corrientes culturales que lo determinaban, y era inseparable de un tiempo particular, con sus limitaciones y potencialidades. Más que de heroísmos individuales, el desarrollo de las ideas se me presentaba ahora sujeto a ilusiones y temores colectivos que evidentemente algunos individuos expresaron de manera excepcional.

A pesar de la pompa con que puede ser enunciado este “descubrimiento”, se trataba todavía de una premisa elemental, de un lugar común. Sólo que entre el alud de ilusiones y temores que le dieron su rostro singular a esta época, hubo uno que, pese a expresarse en muchos casos *sotto voce*, fue apareciendo reiterativamente con distintas modulaciones y timbres: la enfermedad.

Empecé a orientar mis búsquedas a tratar de comprender la enfermedad como construcción social y, a la vez, como un extraordinario territorio de enunciación de subjetividades, diferencias y anomalías, es decir, como un lugar de *agenciamiento*, como un topos político. Era la enfermedad en particular, o la decadencia y debilitamiento de la población en general, lo que de verdad impugnaba las triunfantes ideas de modernización y

progreso; era el rostro oculto y de verdad subversivo de la época. En ella, por su carácter abyecto, por sus pliegues, por su esencial indefinición, sobrevivía la experiencia barroca en un mundo que falsamente se presumía moderno.

En *La enfermedad y sus metáforas*, Susan Sontag escribe: “Cualquier enfermedad importante cuyos orígenes sean oscuros y su tratamiento ineficaz, tiende a hundirse en significados” (p. 89). Para la escritora norteamericana, enfermedades como la tuberculosis, la lepra y recientemente el sida, cumplen esas condiciones, lo que las hace aptas para un mayor grado de metaforización. No basta con que la enfermedad sea horrible y convoque lo abyecto, como la sífilis; es necesario que su génesis sea, además, misteriosa.

La enfermedad nos coloca ante redes de significados y matices construidos socialmente, que tienden a afirmar fantasías sentimentales o punitivas. Según las primeras, como lo recuerda Sontag, la enfermedad llega a ser “el lado nocturno de la vida”, “una ciudadanía más cara” (1981, p. 9), como en el José Fernández de *De sobremesa*. La sífilis en Nietzsche o en Schubert es el precio de la inspiración y la genialidad; la tuberculosis en Marguerite Gautier o María Bashkirtseff es sinónimo de sacrificio y expiación; en distintas épocas y lugares los leprosos fueron portadores de un mensaje que era necesario descifrar. Según las segundas, la enfermedad es una decisión moral, un exceso o una falta de vitalidad cuya responsabilidad recae sobre el individuo, y lo denigra.

Pero en la Colombia de comienzos del siglo XX se pensaba menos en términos de sujetos o experiencias individuales que de conceptos abstractos como raza, pueblo, partido

o clase social. De acuerdo con eso, la enfermedad se entendió como una falta de vitalidad del elemento humano sobre el que, en últimas, pesaba la responsabilidad de construir una nación; era por tanto una amenaza a la integridad social y servía de paso para segregar lo indeseable y lo temido que la enfermedad enmascaraba.

Y en las condiciones higiénicas de la época las enfermedades no eran pocas: sífilis, lepra, tuberculosis, epidemias de gripa, etc., que no sólo diezmaron la población o redujeron su impulso vital y su fuerza de trabajo sino que desencadenaron una tupida malla de discursos que intentaban explicarlas, clasificarlas, en fin, metaforizarlas.

Estos discursos, como todos, pretendían un fin. Los nuevos saberes experimentales, como la medicina o la bacteriología, ganaron un capital específico y una autoridad científica que les permitió actuar del lado del poder en un empeño de medicalizar la sociedad, proceso por el cual, de acuerdo con Diana Obregón (2002, pp. 29-30), muchos aspectos considerados en las categorías de lo normal o lo anormal, fueron redefinidos en términos de salud o enfermedad; y sobre esta última, y como consecuencia de la nueva alianza entre poder y conocimiento, había que actuar eficazmente.

Por su naturaleza, el trabajo que presento no se detiene en esas luchas y contiendas, aunque las considera y evalúa. Me interesa, en cambio, la participación de los discursos literarios en el movimiento y desarrollo de las ideas sobre la enfermedad, tomando en cuenta la literatura como una praxis que moviliza intereses y expresa de forma decantada las energías sociales.

Son tres obras específicas las que sirven de índices temporales para delimitar la época de mi aproximación: 1896-1935. Es decir, los años que van entre la escritura de *De sobremesa*, de José Asunción Silva, y la publicación de *El criminal*, de José Antonio Osorio Lizarazo, pasando por la experiencia epigonal de *Amelia*, de Guillermo Franky. Es un trayecto que va del decadentismo modernista a las primeras novelas claramente urbanas en la literatura colombiana. Debo aclarar que más que describir el desarrollo cronológico de una tradición literaria o justificar familias intelectuales que permitan una mirada orgánica a esa supuesta tradición, me interesó la evolución de unas ideas, en este caso las relacionadas con la enfermedad, en unas obras particulares. Sin embargo, ello no quiere decir que tales obras sean vistas de manera aislada: siguen siendo, por supuesto, respuestas condicionadas por múltiples factores y evidencias del estado del campo literario en su momento.

Dos de las obras consideradas tienen que ver respectivamente con la lepra (*Amelia*) y la sífilis (*El criminal*); estas epidemias, a pesar de copar buena parte del terror colectivo frente a la enfermedad en las primeras décadas del siglo XX, carecen de amplias referencias literarias en el contexto colombiano. Ambas fueron enfermedades consideradas contagiosas, y una de ellas, la sífilis, relacionada con la permisividad sexual. Se padecieron en voz baja, sometidas como estaban a la inmediata estigmatización de sus víctimas. De algún modo resulta natural que apenas se produjera literatura sobre ellas. Aunque en la tradición europea la sífilis había adquirido cierto aire romántico, los ecos no llegaron tan rápidamente a Colombia. Novelas históricas recientes como *Según la costumbre*, de Gonzalo Mallarino, describen el sórdido ambiente social en el que se incubaba la enfermedad y la dificultad de un país en extremo conservador para enfrentarla con los

métodos modernos de la ciencia médica. La lepra, por su parte, produjo diversas formas de segregacionismo, provocadas por la ignorancia frente a las verdaderas causas de la enfermedad, además de intensas luchas entre médicos, políticos, filántropos, religiosos y los mismos enfermos, por el esclarecimiento de su génesis y la posibilidad de operar en su control. En *De sobremesa*, de José Asunción Silva, la enfermedad es más indefinida y misteriosa. Es un “raro sufrimiento físico” que no está claramente diagnosticado. Justamente por eso, el cuerpo del enfermo y el discurso sobre el mismo se convierten en escenarios de luchas por su clasificación y su manejo.

El trabajo está estructurado en cinco capítulos. El primero, “Literatura, medicina y poder. La lucha de los campos”, presenta las contenciones y disidencias que se dieron en el campo artístico, el campo científico y el campo político en torno a la enfermedad, las luchas por su control y lo que ello implicaba: la posibilidad de nombrarla y clasificarla. Se analiza el estado de formación de estos respectivos campos y el proceso que permitió una medicalización de la sociedad, una vez la medicina alcanzó la suficiente autoridad científica; así mismo se explica cómo y por qué la enfermedad se politizó.

El segundo, “Literatura(s) nacional(es) y proyecto(s) ideológico(s)”, elabora un mapeo de las herramientas teóricas que permiten un análisis del carácter ideológico de la producción literaria, con énfasis en conceptos básicos de la sociología de la literatura, la socio crítica y la socio semiótica. Al mismo tiempo presenta los elementos que han servido para una discusión sobre lo nacional en la literatura colombiana, asunto problemático si se considera que el país ha sido, durante largo tiempo, un agregado de regiones con intereses

particulares, más que una entidad compacta y unificada; en este sentido, el capítulo recoge las polémicas en que participaron los intelectuales, los bandos ideológicos que asumieron y la forma en que entendieron su papel en la construcción de ideales de nación.

El tercero, “El arte como excepción en *De sobremesa*”, es el resultado de una mirada al tema de la enfermedad en la novela de Silva, a partir del complejo ambiente cultural en el que se produjo. El modernismo y la imaginación decadente, con sus filias y sus fobias, orientan el recorrido por las páginas del diario de José Fernández, protagonista de *De sobremesa*. El capítulo se detiene en las tensiones del personaje con los representantes de la ciencia médica, pero al mismo tiempo aborda los elementos que permiten rastrear las ideas estéticas que iluminaron el modernismo y, entre ellas, especialmente, la autonomía del arte y la excepcionalidad del artista, entendido como el oficiante de un sacerdocio laico al servicio de la belleza.

El cuarto, “Lepra e imaginación melodramática en *Amelia*”, es una lectura de la novela de Guillermo Franky, guiada por los códigos del melodrama. En el capítulo se analiza el carácter del narrador de la novela, la posición de clase que revela, sus estrategias de sentimentalización de la lepra para hacerla accesible al tipo de lector al que se dirige y las relaciones intertextuales que establece con *María*, de Jorge Isaacs. A la vez, se hacen breves referencias a otras producciones culturales de la época, pertinentes para entender la construcción social de los imaginarios de la lepra y qué tanto influyó en esa construcción la imaginación de los propios involucrados en su control.

El quinto, “Sífilis y degeneración racial en *El criminal*”, analiza las características del discurso de Osorio Lizarazo sobre la sífilis, enfermedad que padece el protagonista, y su distancia de otros discursos sobre la enfermedad que ponen su acento en los aspectos científicos o morales. Se ve cómo el del narrador bogotano tiene otros propósitos y opera como reacción al contexto social y político de las nuevas ciudades masificadas, causa de relaciones anómicas y generadoras de amplios márgenes de exclusión.

Por sus propósitos, el trabajo tiene afinidades metodológicas con la sociología de la literatura y la sociología de la cultura, aunque no se trate de la aplicación estricta de una teoría a un problema. La relación entre enfermedad, literatura y poder en el periodo propuesto es compleja y merece, a todas luces, una mayor profundización desde distintos enfoques y categorías, requiere aproximaciones en las que se atiendan otros elementos de la producción cultural de la época. Sólo con esa paulatina acumulación de conocimiento se podrá esclarecer el carácter singular de nuestra modernidad, todavía postergada, y lo que en aquellos años marcó los cimientos de ese porvenir que ahora somos nosotros. Solo el conocimiento puede “calmar la imaginación”, tal como Sontag reclamaba frente a la enfermedad; porque las metáforas casi siempre saltan del plano literario a la vida social y en ella se agazapan durante largos periodos prestas a llenarse de nuevos significados cuando diversos intereses las convocan a escena. Y son muchos los casos en que no deberíamos permitir que eso ocurriera.

Capítulo I

Literatura, medicina y poder. La lucha de los campos

Los nombres de la enfermedad o el poder sobre el cuerpo

En “El nacimiento de la medicina social”, Michel Foucault afirma que desde mediados del siglo XIX la medicina se transformó en una disciplina que muchos gobiernos consideraron fundamental para la definición e implementación de políticas de salud pública, destinadas a alcanzar el objetivo del progreso para sus naciones (pp. 363-384). Ya no se trataba sólo de prestar servicios de salud a grupos específicos, sino de llegar a establecer las condiciones para generar una población saludable (Foucault, 1976). En consecuencia, junto con la implementación de políticas de salud pública, se comenzaron a producir discursos que trataban de prescribir, sobre la base de un vocabulario médico, los tipos de comportamiento que llevarían a ese ideal (Sánchez Godoy, p. 314).

Aunque con retraso, los anteriores procedimientos y discusiones también llegaron a Colombia. En 1864, Antonio Vargas Reyes, en asocio con un grupo de médicos, creó en Bogotá una escuela privada de medicina, que tres años después se incorporó a la recién fundada Universidad Nacional, como su Escuela de Medicina y Ciencias Naturales. Entretanto, en 1872 el estado de Antioquia fundó una escuela de medicina en Medellín. La Sociedad de Medicina y Ciencias Naturales de Bogotá fue creada en 1873 y la Academia de Medicina de Medellín en 1887, fortaleciendo el carácter gremial y con ello una nueva manera de entender la profesión. La *Revista Médica* (1873-1922) y los *Anales de la*

Academia de Medicina de Medellín (1887-1913) divulgaron investigaciones y fueron punto de encuentro de los profesionales del sector.

Desde finales del siglo XIX y en particular en las primeras décadas del XX, la medicina en Colombia también aspiró a ejercer un amplio control social. Igual que ocurría en otros países, este momento se caracterizó por una intensa producción de discursos y textos –científicos, periodísticos, literarios, políticos, pedagógicos– que definieron o por lo menos orientaron la comprensión social de la enfermedad y los límites de lo que se podía considerar saludable.

Fue una época que se examinó y se juzgó sin cesar y en la cual la enfermedad desplazó al pecado en el examen de conciencia (Silva Beauregard, p. 153).

Leer los detalles significativos del cuerpo fue una empresa en la que coincidieron médicos, escritores, frenólogos, y los pensadores de algunos campos de estudio, como la antropología criminal. [...] son las distintas posiciones con respecto a la interpretación de estos signos, síntomas o indicios, y no el deseo de leerlos –pues éste es un rasgo que define la época–, lo que permitirá revisar las luchas por la representación y comprensión de la cultura que tuvieron lugar a finales del siglo. (Silva Beauregard, p. 169)

Este permanente autoexamen en el que la sociedad entera movilizó sus miedos y ansiedades permitió que el cuerpo, centro de todas las miradas, adquiriera un carácter verdaderamente moderno (Pedraza, p. 109). Pero fue un movimiento en doble vía: por un lado el cuerpo se patologizó; los depositarios de nuevos saberes como la medicina o la

literatura naturalista, que no pocas veces confluyeron en el “narrador médico”,¹ produjeron una semiótica propia para detectar la enfermedad y en consecuencia hacer diagnósticos: “Un rasgo se convierte en un síntoma de una enfermedad oculta, de una personalidad patológica y, por tanto, peligrosa, escondida tras una respetable máscara” (Silva Beaugard, p. 166). Por otra parte, ese cuerpo, de repente tan sospechoso o más que en la Edad Media, se volvió el objetivo de una formidable campaña de higiene, corrección y refinamiento. Todas estas son señales de una gestión moderna del cuerpo: “El discurso salubrista se ha impuesto sobre el concepto católico y platónico que no veía en las expresiones, percepciones y cuidados corporales más que signos engañosos” (Pedraza, pp. 61-62).

Sin embargo, la posibilidad de dar un nombre a la enfermedad y de operar eficazmente en su control, no fue un terreno librado al arbitrio de la medicina; por el contrario, lo que se estableció fue un escenario de luchas por la legitimidad cultural para hablar sobre el cuerpo y sus anomalías, en el que participaron los nuevos saberes positivistas, la iglesia, el poder político y por supuesto los artistas. Un primer rasgo de estas luchas es la oposición –la mayoría de las veces teñida de ambigüedad– entre discurso literario y discurso científico a finales del siglo XIX.

Si por un lado es innegable que cierta literatura encontró en el discurso científico materiales y figuraciones decisivos para la elaboración de nuevas representaciones, también es cierto que otras búsquedas literarias se constituyeron como

¹ Para Silva Beaugard, la mirada médica contamina la narrativa y produce “historias que a veces parecen clínicas” (*De médicos, idilios y otras historias*, *Op. Cit.* p. 165). Más que la escucha, que más adelante, a partir de los aportes de Freud y el psicoanálisis, tendrá gran importancia como vía de acceso al conocimiento, era la mirada del médico la que estaba en juego, y su capacidad para diagnosticar a partir de la correcta interpretación de los signos observables.

contradiscursos del saber médico y del tipo de identidades, actos y culturas que poblaron la identificación científica (Giorgi, recuperado: 18 de junio de 2007).

Para Giorgi, cuyo análisis se centra en la novela *De sobremesa* de José Asunción Silva, el discurso médico debate con el discurso artístico las condiciones de apropiación del poder o la autoridad cultural alrededor de las relaciones entre diferencia y normalidad, enfermedad y salud, síntoma e invención estética. Su hipótesis es que en la novela de Silva, como en otros modernistas, es

el relato (o el texto) del enfermo [...] el espacio en el que discurso médico y discurso estético entran en debate por las condiciones de representación del cuerpo –las estrategias de su visibilidad, las técnicas de la interpretación del síntoma, la etiología del mal, etc.– para extraer de esa representación energías políticas alrededor del sujeto, energías que elaboran las narrativas de su diferencia, la legitimidad de su insatisfacción y la rareza de su deseo. (recuperado: 18 de junio de 2007, énfasis del autor)

Según Sánchez Godoy, la cuestión que recorrerá todo el diario de José Fernández, columna vertebral del texto *De Sobremesa*, es lograr establecer si es aceptable considerar al arte como la expresión de una vida vigorosa que rebasa los límites regulares de la existencia o si, como lo considera el médico húngaro Max Nordau –traído a cuento en el diario–, el arte es básicamente expresión de una energía vital decadente. Fernández, como por otra parte el propio Silva, se concibe a sí mismo como una excepción que el diagnóstico médico trata de suprimir. En el diario, el narrador emplea toda su ironía para atacar a *Degeneración*, el tratado de mil páginas de Nordau, ejemplo, según aquel, de una incompreensión sistemática del arte y de la vida, expresada en “pedantescas elucubraciones pseudocientíficas”. Así caricaturiza Fernández al susodicho médico:

Lleva sobre los ojos gruesos lentes de vidrio negro y en la mano una caja llena de tiquetes con los nombres de todas las manías clasificadas y enumeradas por los

alienistas modernos. Detiéndose al pie de obra maestra, compara las líneas de ésta con las de su propio ideal de belleza, la encuentra deforme, escoge un nombre que dar a la supuesta enfermedad del artista que la produjo y pega el tiquete clasificativo sobre el mármol augusto y albo. Vistos al través de sus anteojos negros, juzgados de acuerdo con su canon estético es Rosetti un idiota, Swinburne un degenerado superior, Verlaine, un medroso degenerado, de cráneo asimétrico y cara mongoloide, vagabundo, impulsivo y dipsómano; Tolstoy, un degenerado místico e histérico; Baudelaire, un maniático obscuro; Wagner, el más degenerado de los degenerados, grafónomo, blasfemo y erotómano. (Silva, pp. 16-17)

El tema de la degeneración, y en esto coinciden Sánchez Godoy y Silva Beauregard, había adquirido una extraordinaria importancia política, incluso en sociedades en desarrollo y en proceso de completar su emancipación, como la colombiana o la venezolana; la opinión de los médicos, investida de aparente científicidad, era especialmente tenida en cuenta para definir lo que era una vida saludable en contraposición a una vida degenerada.

En ese contexto, la inquietud acerca de las actividades que podrían introducir la degeneración en la sociedad se tornó de particular relevancia. Ciertas producciones artísticas comenzaron a despertar inquietud debido a que eran vistas como contrarias a la idea de salud pública que ciertos gobiernos pregonaban. Se trataba de producciones que no venían de las academias sino de enfermos que hacían de su enfermedad una condición privilegiada para la producción artística. Enfermedades como la histeria, la tisis o la locura, se habían convertido en patologías que algunos individuos pregonaban como el ambiente más propicio para el espíritu creador. Baste recordar a Van Gogh, Nerval, Lautréamont o Nietzsche, entre otros, y su fascinación con la enfermedad como condición para la producción artística. (Sánchez Godoy, p. 314)

Conviene recordar que es la muerte de la joven pintora María Bashkirtseff en París y en 1884, víctima de la tuberculosis, la que le permite a Nordau empezar a difundir con fuerza sus ideas sobre la degeneración del arte. Nordau señalaba a la degeneración como un problema que afectaba a las sociedades en su conjunto y que tenía una de sus principales manifestaciones en ciertas producciones artísticas, productos de espíritus irracionales y enfermos. “Los degenerados no son siempre prostitutas, criminales, anarquistas y

reconocidos lunáticos; a menudo son escritores y artistas” (Nordau, citado en Sánchez Godoy, p. 314).

Para Sánchez Godoy, Nordau estaba tocando una de las cuestiones más relevantes para la ciencia médica en su momento: establecer en qué sentido el saber médico podía definir o no criterios para el arte y, más ampliamente, para la sociedad a partir de la distinción entre salud y enfermedad. Al hacer esto, estaba cuestionando de paso el papel de ciertos artistas dentro de la sociedad, en un momento en el cual estos aparecían como los más capaces para ofrecer resistencia ante la avasalladora presencia del espíritu científico.

1884 es el mismo año de la llegada a la Ciudad Luz de José Asunción Silva,² el joven poeta bogotano que convierte a la Bashkirtseff en una de las inspiraciones del discurso de Fernández, en tanto éste encuentra en aquella un arquetipo de la genialidad y la belleza tempranamente sacrificadas, y en la tuberculosis, un trasunto ideal de la visión romántica del mundo.

Para Óscar Torres Duque en su texto “La enfermedad como una de las bellas artes. Psicopatología, arte y decadentismo en *De sobremesa* de José Asunción Silva”, no es claro que el autor bogotano estuviese en fundamental desacuerdo con los diagnósticos de Nordau, a quien en realidad, según su hipótesis, está haciendo un homenaje al evocarlo en su libro:

[...] solamente no comparte su juicio negativo sobre la sintomatología “degenerada”. Pero la sintomatología misma, ¿no fue precisamente lo que se

² En *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra* (1990, Caracas, Monte Ávila), Ricardo Cano Gaviria hace una extraordinaria reconstrucción de las circunstancias de la llegada del poeta bogotano a París.

empeñó, obsesivamente, en describir en su diario? Finalmente, el artista “se cura”, pero justamente porque puede convertir en forma perfecta (o casi perfecta) sus desequilibrados impulsos nerviosos. Esa cura privilegia la fragmentariedad, el detalle, la intimidad y una inmensa valoración de lo cotidiano y aparentemente trivial. Pero sobre todo fomenta el aislamiento, la *cuarentena*, del enfermo de arte. El concepto de decadencia que fijaba Paul Bourget en 1884 para enmarcar su lectura de Baudelaire coincide exactamente con esta visión de una sociedad generadora de individuos incapaces de darse “aux travaux de la vie commune” (Bourget). El organismo social decadente se descompone en una multitud de intereses particulares y egoístas. Pero sólo el artista decadente recupera lo esencial humano en su propio lenguaje (descompuesto, autónomo, donde “la phrase [se décompose] pour laisser la place à l’indépendance du mot”) reinstaurando un organismo alterno, no social (o idealmente, utópicamente, social) en que la enfermedad original, entropía del mundo, es reconducida a la vitalidad y salubridad del mundo artístico, regido por sus propias leyes. (s.d.)

Una opinión de alguna manera cercana tiene Sánchez Godoy:

Silva no desdeña la medicina sino que la convierte en un continuo interlocutor de su personaje. En consecuencia, José Fernández Andrade aparece como uno de esos casos difíciles en los cuales el paciente entremezcla de manera continua la necesidad de tratamiento con la exaltación de su condición enfermiza. Ahora bien, este tipo de textos en los cuales una sensibilidad anómala confronta las pretensiones de conocimiento y control propias del saber médico no son extrañas en la literatura de finales del siglo XIX. Como lo señala Foucault en la tercera parte de la *Historia de la locura en la Época Clásica*, la pugna entre sensibilidad anómala y razón tiene en la literatura del momento uno de sus principales escenarios. (p. 315)

Un análisis más preciso de esta pretendida excepcionalidad del arte se emprenderá en el capítulo III de este trabajo. Por ahora, estamos en el terreno de los *envites* (Bourdieu) que el artista emplea contra el médico o el investigador científico en procura del derecho a nombrar (o no) la enfermedad. Investido de la autoridad cultural que el propio medio le da, el artista se presume por encima de las convenciones que regulan la vida en sociedad.³ Su enfermedad y rareza, expresadas en las figuras del bohemio, el decadente o el *poseur*, o

³ Mientras el médico hace uso de su “competencia científica” que, según Bourdieu, es la capacidad socialmente reconocida que un agente particular tiene para hablar y actuar legítimamente (de manera autorizada y autoritaria) sobre cuestiones científicas (citado en Diana Obregón, *Batallas contra la lepra: Estado, Medicina y Ciencia en Colombia, Op. Cit.*, p. 30)

resumidas en la del dandy, se juegan, por otra parte, una partida adicional; no sólo contra la medicina como instancia normalizadora sino contra el discurso jurídico, capaz de nombrar las fronteras de la legalidad, capaz de legitimar.

Para Giorgi:

Las relaciones entre discurso estético y médico no sólo despliegan y complejizan los sentidos de la “enfermedad” sino que parecen conjugarse en el origen mismo de la escritura, otorgando elementos que estructuran la forma misma del texto. La tensión y la articulación entre arte y medicina no debaten meramente los significados de la enfermedad sino las condiciones de percepción de los cuerpos; funcionan no sólo como “contenido” sino como código. En ese espacio se alinean cuestiones alrededor de la elaboración de nuevos lugares de sujeto, el poder cultural de los discursos y las narrativas de la sexualidad que permean la hegemonía burguesa de fines de siglo. (recuperado: 18 de junio de 2007)

Esas luchas se dan casi naturalmente en “una época inclinada a asustarse a sí misma [y que vive] en permanente alerta” (Silva Beaugard, p. 158) y donde, como se vio antes, médicos, escritores, antropólogos y criminalistas, entre otros, son convocados a examinar los signos que emite el cuerpo.

Sobre la participación del discurso jurídico en estos debates es bueno recordar que el Fernández de *De sobremesa*, trezado en las ‘batallas’ con su médico por la interpretación de lo que pasa en su cuerpo, no por casualidad es el contemporáneo de Oscar Wilde, quien enfrenta en los tribunales un juicio por perversión, o de Dreyfuss, el militar francés cuyo juicio es denunciado por Zola como un caso moderno de antisemitismo. En todos estos episodios “la subjetividad burguesa y su identidad de clase se construyeron a través de la exclusión de los otros” (Silva Beaugard, p. 34), llámese a ese otro homosexual, negro, judío o mestizo.

Para Silva Beaugregard la idea misma de degeneración remite a una identidad, individual y colectiva, que se siente amenazada por muchos temores: pobreza, alcoholismo, enfermedades, herencia, criminalidad; pero también por los “primitivos”:

[...] no debe pensarse que el miedo a los “salvajes” sólo se refería a los territorios colonizados por los europeos. El “continente negro” también incluía a las zonas rurales y marginales que fueran penetradas por un movimiento de colonización interna que no se puede despreciar (esta diferencia todavía hoy divide a Italia en el norte civilizado y el sur salvaje), por lo que la degeneración contribuyó a marcar también a los campesinos y los sectores pobres de las ciudades (p. 171).

El artista no pocas veces fue divulgador de estas ideas en boga; pero también, en muchos momentos, fue su impugnador. En casos como los del escritor colombiano José Antonio Osorio Lizarazo o el propio Zola, hay una mezcla muy paradójica de compromiso social con descripción naturalista de mundos que sirven para alimentar el imaginario de exclusión de la burguesía. Las relaciones entre discurso de la degeneración y literatura se examinarán con atención en el capítulo V, dedicado a la novela *El criminal*, en cuyo repertorio de temas y motivos hay un amplio predicamento sobre las taras hereditarias y el influjo de las condiciones de vida en el carácter moral de los personajes.

Contiendas en el campo

Estas luchas del artista por legitimar su excepción o por hablar en nombre de otros, perdidas en el terreno práctico pero ganadas en lo simbólico, se dan en un momento – todavía a finales del siglo XIX– en que el campo artístico ha llegado a un alto nivel de autonomía, como nos hace ver Pierre Bourdieu;⁴ la misma autonomía que permite a Zola

⁴ Ver Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2005.

escribir el “Yo acuso”, desmarcándose de cualquier forma de poder e instaurando la excepción moral del intelectual.

Pero mientras esos avances de autonomía intelectual se daban en Europa, y particularmente en Francia, en Colombia, a pesar del afrancesamiento de José Fernández, *le richissime américain*, y de “la pantalla de gasa y encajes” (Silva, p. 1) a través de la cual percibe a su círculo íntimo, las luchas en el campo ocurrían a un nivel menos sofisticado. El personaje se plantea “el problema de la justificación social y moral de su existencia como poeta” (Gutiérrez Girardot, 1996, p. VIII) en un medio aldeano que impedía una “existencia estética” y que se debatía entre una naciente burguesía que orientaba sus deseos por el mercado y el dinero y una sociedad católica tradicional.

En Colombia, Silva es el caso más representativo de poeta que postula su existencia, en palabras de Gutiérrez Girardot, como un sacerdocio laico a favor del arte como lo absoluto y supremo (1996, p. VIII). Intentó cumplir así lo que Ángel Rama llama una *función ideologizante*, pero llevándola a un extremo aristocrático para el que el medio en el cual se batió, no estaba preparado. Para Rama: “Al declinar las creencias religiosas bajo los embates científicos, los ideólogos rescatan, laicizándolo, su mensaje, componen una doctrina adaptada a la circunstancia y asumen, en reemplazo de los sacerdotes, la conducción espiritual” (1984, p. 111).

Pero en el caso de Colombia, Silva no tuvo tiempo de ejercer esa conducción, que en pequeña escala les correspondió a otros, como a su amigo Baldomero Sanín Cano, en el campo del ensayo, desde el cual fustigó con denuedo a favor de la autonomía del arte,

incluso en medio del fervor regeneracionista. Esa autonomía incluía, además de la libertad para no ajustarse a patrones de utilidad social o moral, el sentirse con pleno derecho a incorporar influencias extranjeras, o incluso “exóticas”, como lo dirá explícitamente Sanín Cano en un ensayo publicado en 1894,⁵ y que Silva debió suscribir completamente. Sanín Cano y Silva eran aliados en la lucha por ensanchar el concepto de lo nacional en la literatura, quitándole su corsé parroquial o, si se quiere, costumbrista, para llevarla a un diálogo con otras literaturas.

Precisamente fue Sanín Cano el destinatario de una carta del uruguayo José Enrique Rodó, en la que éste le decía: “Quizá no es usted ajeno a esta fatalidad de la vida sudamericana que nos empuja a la política a todos los que tenemos una pluma en la mano” (citado por Rama, 1984, pp. 116-117). José Fernández, alter ego de Silva, no es ajeno a esa tentación del poder y concibe, para el momento de su ejercicio, apoyarse no en un patriotismo limitado sino en una comunidad amplia e internacional de hombres de ciencia; en sus intenciones políticas hay, como se ve, claros desplazamientos de sus convicciones estéticas.

Aunque el diario de Fernández se escribe en Europa y al calor de la atmósfera espiritual decadentista, él “se sentía capaz de hacerlo todo, de reformar al país y, para ello, de aprender en los Estados Unidos el ejemplo de la dinámica moderna” (Gutiérrez Girardot, 1996, p. XIV). El dandismo heroico, siguiendo a Gutiérrez Girardot, pudo soñar con transformarse en una nueva versión del rey filósofo de Platón. Fernández soñaba con un

⁵ “De lo exótico” fue publicado en *Revista Gris* núm. 9, Bogotá, septiembre de 1894. Fue incluido en Baldomero Sanín Cano, *Escritos*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977, pp. 335-346.

plan de reforma dirigido por un “partido de civilizados que crean en la ciencia y pongan su esfuerzo al servicio de la gran idea” (citado en Gutiérrez Girardot, 1996, pp. XVI-XVII), aunque se trataba, al mismo tiempo, de una revolución conservadora y autoritaria, concebida antes del triunfo histórico de la Regeneración, y cuyo predicamento partía del mismo contexto social que supo capitalizar Rafael Núñez:

Está cansado el país de peroratas demagógicas y falsas libertades escritas en la carta constitucional y violadas todos los días en la práctica y ansía una fórmula política más clara, prefiere ya el grito de un dictador de quien sabe que procederá de acuerdo con sus amenazas, a las platónicas promesas de respeto por la ley violadas al día siguiente. (Silva, p. 51)

Aunque el sueño de José Fernández quedó limitado al plano teórico, el discurso de la modernización, componente brumoso de la “gran idea”, se había instalado entre las élites colombianas que se asomarían al nuevo siglo dispuestas a superar el aislamiento del país y con el propósito de encaminarlo por sendas de progreso y civilización.

La medicina fue un aliado natural de estos propósitos. La profesionalización de los médicos, las luchas por su legitimidad científica y el surgimiento de la biopolítica, contribuyeron favorablemente a una mayor participación de la medicina en acciones de control social. Se asistió a un momento en el que si bien se tenía como horizonte el progreso, no se creyó en él de forma tan unánime; al contrario, se tendió a mezclar civilización y decadencia en un mismo movimiento histórico. Cuestiones como la enfermedad y la degeneración racial no eran sólo las causas del atraso; podían también ser

las consecuencias del progreso.⁶ Esta contradicción aparente se ampliará en los capítulos II y III.

Medicalización de la política, politización de la enfermedad

En Colombia, como se dijo al comienzo, gracias a la creación de facultades universitarias y de asociaciones gremiales, la medicina llegó a ser una profesión a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Es la coyuntura histórica en la que, siguiendo a Foucault, la medicina se convierte en una totalidad de prácticas, discursos e instituciones que constituye sus propios objetos (citado en Obregón, 2002, p. 29). El médico, investido de la “autoridad científica” que le otorga su habilidad técnica y su poder social (Bourdieu), está en posición de definir qué es conocimiento aceptable y qué no, en un contexto de valoración de los saberes experimentales por encima de los derivados de la tradición y la teoría. La noción de lo *moderno* se empieza a emplear con frecuencia para legitimar como válidos, científicos y objetivos un conjunto de saberes y prácticas pedagógicas, psicológicas, psiquiátricas, higiénicas, biológicas, fisiológicas, médicas y eugenésicas (Sáenz *et al*, p 8).

Dentro de esa noción de lo moderno, la medicalización es entonces un “proceso por medio del cual un número creciente de aspectos del comportamiento humano que eran previamente considerados normales o anormales por el público en general pasan a ser

⁶ Paulette Cécile Silva Beauregard expone esta contradicción en el caso de Venezuela, en el capítulo 12 “Degeneración, medicina y literatura nacional” de su libro *De médicos, idilios y otras historias* (Op. Cit., pp. 207-214). Con algunos matices, el análisis resulta válido para Colombia.

asignados al control médico y redefinidos como salud o enfermedad” (Obregón, 2002, pp. 29-30). Resulta un ejemplo palmario de las relaciones entre poder y conocimiento.

Muchos de los intelectuales colombianos de ese momento se formaron una imagen bastante pesimista del estado de la raza en el país. Mezclando indistintamente las triunfantes teorías sobre la evolución de la especie, los nuevos saberes sobre la herencia y la preponderancia del discurso biológico, entendieron la vida como lucha, adaptación, equilibrio, selección y progreso.

Para este discurso sociobiológico, la configuración de una nación moderna y civilizada no era posible a corto o mediano plazo en un país calificado insistentemente como “bárbaro”, “salvaje”, “enfermo”, débil”, “atávico”. Dentro del proceso de evolución de la especie, el país era considerado un pueblo joven y en formación; se trataba de una nación todavía en una etapa infantil, salvaje y anómala en comparación con las civilizaciones modernas. Se pensaba que la nación compartía todas las características de la infancia, de los enfermos y de los anormales: debilidad de la voluntad, dificultad para fijar la atención, poca capacidad de memoria, incontinencia física y psíquica, carácter instintivo y emotivo y fragilidad física y moral. (Sáenz *et al*, p. 12)

Médicos como Miguel Jiménez López llegaron a concluir que el pueblo colombiano atravesaba por un proceso de “degeneración racial” que se podría paliar favoreciendo una inmigración masiva y la mezcla racial, dentro del conjunto de transformaciones que se dieron con el movimiento eugenésico.⁷ En México, con mucho más optimismo antropológico, José Vasconcelos publicó en 1925 su teoría de la raza cósmica o quinta raza, que habría de desarrollarse en América como síntesis de cuatro razas precedentes: negra, india, mogol y blanca. Para Vasconcelos:

⁷ Lo sustancial de estas ideas de Jiménez López está expuesto en el texto “Algunos signos de degeneración colectiva en Colombia”, en *Los problemas de la raza en Colombia*, Luis López de Mesa (comp.), Bogotá, Cultura, 1920.

La colonización española creó mestizaje; esto señala su carácter, fija su responsabilidad y define su porvenir. El inglés siguió cruzándose sólo con el blanco, y exterminó al indígena; lo sigue exterminando en la sorda lucha económica, más eficaz que la conquista armada. Esto prueba su limitación y es el indicio de su decadencia. (p. 96)

En Colombia no se intentaron prácticas eugenésicas a gran escala, y si hubo mezclas raciales, nunca se hicieron con la conciencia de estar cumpliendo un determinismo histórico. Prosperaron las ideas, menos extremas, que hablaron de un debilitamiento fisiológico que requería urgentes medidas higiénicas y educativas.

Aunque se inspiraran en nociones científicas, estos discursos se construyeron a partir de un imaginario social y político racista, más que con base en experimentaciones y observaciones rigurosas.⁸ Era un campo estratégico de enunciación que Saénz y sus colegas llaman *sociobiología especulativa*.

Los efectos de esta especulación no se quedaron, por supuesto, en el plano de los conceptos. Se asistió a un proceso gradual de politización de la medicina, en el cual “el saber médico pretendió dirigir y hegemonizar la mirada sobre la ‘cuestión social’ [...] La higiene y la educación, valga decir la acción directa sobre hábitos y costumbres de la población se constituyó en la estrategia para llevar a la nación por las sendas del progreso y lograr una restauración filosófica y moral” (Noguera, 2003, p. 102).

⁸ Es muy llamativa, por ejemplo, la afirmación de Tulio Ospina Vásquez sobre la influencia de las razas negra e indígena en la “barbarie e incultura colombianas”, en su obra *Protocolo hispanoamericano de la urbanidad y el buen tono*. Para este empresario, las clases populares “descendientes en gran parte de indios y negros cuyos abuelos eran salvajes hace apenas dos o tres siglos, se hallan atrasadísimas en materia de cultura”. Citado en: Catalina Reyes Cárdenas, “Vida social y cotidiana en Medellín, 1890-1940”, en: *Historia de Medellín*, t. II, Compañía Suramericana de Seguros, Bogotá, 1996, p. 427.

Esta estrategia médica fue posible a través de tres mecanismos íntimamente ligados: urbanización, higienización y moralización. Sobre el primer mecanismo hay que tener presente que fue en las ciudades donde operaron con mayor confianza las estrategias de control social. Ya en 1845, Domingo Faustino Sarmiento hablaba en su *Facundo* de las ciudades como focos civilizadores en contraste con la barbarie del campo. Este último fue idealizado por muchos escritores cuando ya era un tipo de experiencia imposible de vivir en la realidad. Tal idealización “aparece cuando declina el esplendor de la *oralidad* de las comunidades rurales, cuando la memoria viva de las canciones y narraciones del área rural está siendo destruida por las pautas educativas que las ciudades imponen” (Rama, 1984, p. 87). Higienización y moralización, por su parte, estaban vinculadas en el escenario de una nueva ciudad, que se redistribuía y creaba sus centros y sus márgenes. Según Zandra Pedraza:

Las enfermedades que fueron objeto de las campañas higiénicas tenían en realidad rasgos de epidemias: se les atribuyeron propiedades mortales, bien para el individuo, bien para la sociedad, y sirvieron como criterio de exclusión, pues quienes las sufrían se convertían en marginales sociales, por motivos biológicos y ético-morales. (pp. 133-34)

No es difícil reconocer en la lepra y la sífilis las condiciones de posibilidad de este amplio movimiento social de depuración de los elementos heterogéneos en una nación joven y ansiosa como Colombia.

El momento de mayor centralidad de la lepra en las discusiones sobre salud pública en el país, las décadas del diez y del veinte, coincide con un contexto internacional y nacional alterado por las luchas de los trabajadores en procura de mejores condiciones laborales. En 1917 triunfa la Revolución Bolchevique en Rusia, en 1919 se funda en

Colombia el partido Socialista y en los años veinte estallan sucesivas huelgas en sectores clave de la producción y la infraestructura:

Muchas de estas protestas incluían demandas por mejores condiciones higiénicas en el sitio de trabajo y por atención médica en caso de accidente o de enfermedad. [...] En el caso de los enfermos de lepra, la sociedad los había confinado para alejarlos de su vista y como una medida de salvaguarda de su propia existencia. De esta manera, los leprosos, como parias, eran un símbolo viviente de lo que más temían las clases dominantes colombianas: no sólo el *contagio* de la detestable enfermedad, sino el *contacto* con las clases populares que ponían en cuestión su legitimidad social (Obregón, 2002, p. 233, énfasis de la autora).

Cuando algunos discursos literarios entraron a terciar en esta discusión, resultó inevitable que, a pesar de la opacidad propia del lenguaje artístico, haya habido alineamientos ideológicos; o quizá se dieron estos “compromisos” precisamente por tratarse de textos sin la suficiente autonomía artística, de textos subordinados a otros intereses. La exploración queda abierta para los siguientes capítulos.

Capítulo II

Literatura(s) nacional(es) y proyecto(s) ideológico(s)

La ideología del discurso literario

Para Althusser la ideología es el sistema de las ideas, de las representaciones que dominan el espíritu de un hombre o de un grupo social (pp. 41-42). “Las ideas o representaciones, etc. [...] que parecen componer la ideología [no tienen] existencia ideal, conceptual, espiritual, sino material... Una ideología existe siempre en un aparato y su práctica o sus prácticas. Esta existencia es material...” (Althusser citado por Cros, 1986, p. 75). Vivimos cotidianamente esta ideología, según Cros, a través de una serie de actos “insertos en prácticas”. “Una práctica ideológica es una ideología *vivida y representada* por una colectividad” (1986, p. 76, énfasis del autor). Así, la ideología existe en cuanto que “una conciencia *receptora /emisora* la reconoce, antes de que la práctica de un sujeto *receptor /emisor* la reproduzca” (1986, p. 76). La ideología vive pues en el aparato del discurso.

Pero el problema del valor ideológico del discurso, “valor inherente, inseparable y que constituye todo enunciado en el espacio social en que se pronuncia” (Kristeva, 1981, p. 16), es uno de los más difíciles de elucidar por la ciencia literaria. Es fácil suponer que todo texto expresa una ideología, pero las formas en que ésta se construye y elabora dentro del discurso no resultan tan transparentes.

Para una primera aproximación al problema nos apoyamos en la categoría de *visión del mundo* de Lucien Goldmann. Para el teórico rumano, la *visión del mundo* es expresión de una estructura social específica: un grupo particular o una clase social crea un “punto de vista *coherente y unitario* sobre la realidad en su conjunto” (Fernández, 1985, p. 137, énfasis del autor). Según Goldmann “las estructuras mentales, o, para emplear un término más abstracto, las estructuras categoriales significativas, no son fenómenos individuales, sino fenómenos sociales” (1971, p. 14). Por esta razón, Goldmann consideró que la comprensión de tales estructuras, y de paso la comprensión de la obra, resultaban inaccesibles a un estudio literario inmanente u orientado hacia las intenciones conscientes del escritor (1971, p. 15).

Goldmann se remite al texto para buscar en su interior una estructura significativa global: la obra es regida por una estructura mental que posee un carácter funcional y por eso mismo significativo (1971, p. 18). El objeto de la sociología estructuralista genética es esclarecer la relación entre la estructura estudiada –la obra– y la estructura englobante –la realidad social que expresa– y rendir cuenta de la génesis de la primera en su carácter de función de la segunda (1971, p. 21), en tanto “las creaciones culturales constituyen, cuando se relacionan con determinadas realidades sociales e históricas, preciosos índices en lo que atañe a los elementos constitutivos de estas últimas” (1971, p. 35). En este punto, Umberto

Eco, para quien la reproducción de los modelos sociales no opera a nivel de los contenidos sino a nivel de las estructuras, va a coincidir con Goldmann.⁹

El concepto de *visión del mundo* supone entonces una unidad de la conciencia social de momentos y grupos específicos, que podría variar de un individuo a otro, pero tendría validez para la colectividad. La *visión del mundo* proviene de un no-consciente conformado por valores culturales e históricos que desbordan las intenciones del escritor mismo. Por eso carece de interés el estudio de la biografía del autor o de su psicología profunda; el objetivo del investigador debe ser “situar la obra en el conjunto de la evolución histórica y ponerla en relación con el conjunto de la vida social” (Pouliquen, 1992, p. 13). El no-consciente es transindividual y

[...] tiene en el plano síquico, una entidad análoga a las estructuras nerviosas o musculares en el plano fisiológico. Es distinto del subconsciente freudiano en la medida en que no es rechazado y no necesita vencer ninguna resistencia para hacerse consciente, sino que basta con que un análisis científico lo ponga de manifiesto. [...] [existen] los casos en que la significación libidinal predomina hasta el punto de desorganizar totalmente la significación socializada –como en el caso de los alienados mentales– y, por otra parte, aquellos en que, por el contrario, en cierto sector de la actividad del individuo, la significación colectiva, llevada a su coherencia última, integra por entero, sin sufrir ninguna distorsión, la significación libidinal –como en el caso de los grandes creadores–. (Goldmann, citado por Cros, 1986, p. 22)

La anterior hipótesis, como lo pone de presente Cros, supone que sólo los individuos excepcionales (y entre ellos los grandes creadores) son capaces de expresar la conciencia colectiva de su grupo, como Pascal lo logró con el jansenismo. En su estudio sobre Pascal, Goldmann estableció, en primer lugar, qué era el jansenismo en cuanto

⁹ Dos estudios de Eco confirman esa coincidencia: “James Bond, une combinatoire narrative”, en *Communications* 8, 1966, pp. 77-93; y “Rhétorique et idéologie dans *Les mystères de Paris*”, en *Revue Internationale des Sciences Sociales* 4, 1967, pp. 591-609.

fenómeno social e ideológico, y luego, qué sería un jansenismo totalmente consecuente. Como lo hace ver Cros, este jansenismo totalmente consecuente es el que constituye una *visión del mundo*.

El estructuralismo genético mantiene pues una dialéctica constante entre el objeto estudiado y la estructura social que lo produce. Ninguno de los dos puede ser explicado sin el otro: “una idea, una obra, sólo tienen su verdadera significación cuando se han integrado en el conjunto de una vida y un comportamiento” (Goldmann, 1985, p. 17), y un comportamiento sólo tiene sentido dentro de una estructura social. A su vez, una estructura social puede ser explicada mediante estas obras, de forma que se llega a una suerte de círculo donde el todo no puede ser explicado sin las partes ni las partes sin el todo (Villarreal, 2008, p. 54).

La obra de un escritor no sería un reflejo de la conciencia colectiva (como ocurre según las perspectivas mecanicistas), sino un elemento que le da coherencia, que se corresponde con la orientación de su grupo social y que, así mismo, descubre nuevos aspectos sobre esa realidad (Villarreal, 2008, pp. 54-55).

La evaluación de la *visión del mundo* en una obra no se realiza en el contenido sino a través de categorías comunes al texto y a la estructura social, siempre con la idea de “buscar una realidad exterior a la obra, una realidad que se presenta con la estructura de ésta, [...] con suma frecuencia, una relación de homología o una relación simplemente funcional, es decir, una estructura que satisfaga una función” (Goldmann, 1971, p. 28).

El concepto de *visión del mundo* de Goldmann fue prefigurado por Lukács y el joven Bajtín. En el caso del teórico húngaro, éste no alcanzó a relacionar “al escritor específico con un grupo social concreto, ni a las obras literarias con la estructura social específica de ese grupo” (Swingewood, 1988, p. 47). Lukács no buscó correspondencias directas entre la novela y el contenido de la conciencia colectiva; interpretó a aquella no como un documento histórico sino como un producto literario. Trabajó “no a nivel de los contenidos sino de las categorías que *estructuran una y otra* [novela y conciencia colectiva] y, sobre todo, a nivel de su coherencia” (Goldmann, 1969, p. 215, énfasis del autor).

Precisamente es la excesiva tendencia a la coherencia y unidad (que no permitiría dar cuenta de la polisemia y el carácter necesariamente crítico del texto literario) del pensamiento de Goldmann, lo que fue criticado por teóricos posteriores. Para Zima:

La enumeración goldmaniana no tiene entonces sino un carácter especulativo y, lo que es todavía peor que ese tipo de especulación, es el esquematismo subyacente a todo pensamiento sistemático y sistematizante que utiliza la enumeración y la clasificación a nivel discursivo para reducir a una misma mirada fenómenos particulares y radicalmente diferentes los unos de los otros. (Zima, 1985, pp. 38-39)

Pouliquen se pregunta cómo Goldmann puede hablar de relación directa u homología, cuando a la vez explica la novela no por una relación de similitud entre los “valores” realmente operantes en los dos campos sino por una relación que es fundamentalmente una relación crítica, de rechazo, de no aceptación (1985, p. 21). Para Pouliquen la respuesta a esa aparente contradicción está determinada por el momento histórico: “hay momentos históricos en los cuales el futuro parece abrirse para todos, hay escritores sensibles a las posibilidades de afirmación; pero también hay momentos de crisis,

cuando afirmar es someterse a un orden injusto, hacer el juego a dogmas que niegan al hombre, como también hay escritores fundamentalmente contestatarios” (1985, pp. 21-22).

Según Cros, “en efecto, únicamente a propósito de Racine y de Pascal se aplicará el concepto fundamental del estructuralismo genético, a saber, la mediatización por una visión del mundo; tal mediatización desaparece, sobre todo cuando se aborda el análisis de la novela contemporánea” (1986, p. 26), en razón a los cambios culturales que se entenderán mejor gracias a los trabajos de Julia Kristeva. Para el análisis de parte del corpus literario que aborda esta investigación el concepto de *visión del mundo* conserva interés por tratarse de textos que se mueven aún a través de disyunciones, con héroes no tan problemáticos como los que caracterizan a la novela contemporánea. Textos, en fin, que conservan la ilusión de coherencia y unidad.

Julia Kristeva y Edmond Cros desde la socio semiótica y la socio crítica respectivamente, fueron algunos de quienes remozaron la interpretación goldmaniana. Para Kristeva, la relación ideológica de un texto literario con la historia y la sociedad se sitúa en el nivel de las estructuras verbales mismas, e introduce para este fin el término *ideologema*. En *El texto de la novela* afirma que “el ideologema es aquella función intertextual que puede leerse ‘materializada’ a los distintos niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de todo su trayecto, confiriéndole sus coordenadas históricas y sociales” (pp. 15-16). Con el término intertextualidad afirma el carácter dinámico y “contaminado” de los textos. Para Kristeva, el *ideologema* es la función que une las prácticas translingüísticas de una sociedad condensando el modo dominante de pensamiento. La

oposición conceptual disyunción / no disyunción podría, según Kristeva, contribuir a dilucidar la estructura de la novela moderna. Para la teórica búlgara, la estructura de la epopeya se da en el marco de una cultura dominada por el pensamiento simbólico, que no reconoce sino “disyunciones” exclusivas: los valores positivos y negativos, la vida y la muerte, la bondad y la maldad, la verdad y la mentira se oponen sin que ninguna mediación entre ellos sea posible. La novela, en cambio, compete a la cultura del signo y está regida por la estructura de la no-disyunción, en el marco de la cual los contrarios no se excluyen (Zima, 1985, pp. 51-52). Es en esa estructura de la no-disyunción donde pueden entrar los elementos carnalescos (Bajtín) agrupados en la noción de ambivalencia. “En su propia base, el discurso carnalesco presenta un anti-simbolismo, una ambivalencia, una no disyunción” (Kristeva, 1981, pp. 228-229).

Más adelante Pierre Zima pone los textos en relación con un *sociolecto*, forma verbal de una *visión del mundo*. La tarea de la sociología del texto de Zima “consiste en el establecimiento de lazos entre los discursos y los sociolectos (grupos) ideológicos” (Zima, 1988, p. 118); él parte de un paralelismo entre ideología y teoría, en donde en un nivel semántico se representa la articulación de intereses sociales o colectivos (Zima, 1985, p. 116).

Para Zima la ideología no puede ser entendida como falsa conciencia, sino como un proceso de representación grupal. De manera que, en la tradición de Greimas, el *sociolecto* designa las actividades semióticas en su relación con la estratificación social. Zima aborda la semiosis como un proceso transindividual, a la manera de Goldmann, valiéndose del

concepto de *Erwartunghorizont* (horizonte de expectativas) pero dándole un valor de interpretación grupal y no individual (Alfaro Vargas, 2005, pp. 72-73).

En el periodo que cubre esta investigación, 1896-1935, la literatura cumple, como lo indicó Rama a propósito del modernismo, una *función ideologizante* en un contexto social y político que así lo demandaba, y que produjo visiones del mundo, ideogemas y sociolectos que funcionaron no sólo a nivel de los contenidos sino de las estructuras de ciertas obras, y en relación con los problemas específicos de una sociedad en proceso de transformación.

El problema de lo nacional en la literatura colombiana

En la “Introducción” de *Novela y poder en Colombia 1844-1987*, Raymond L. Williams enuncia las tres premisas básicas de su investigación sobre la literatura colombiana. La primera es que el territorio que llamamos “Colombia” ha estado compuesto, a través de su historia, por regiones semiautónomas. La segunda es que muchas novelas, quizá la mayoría, han sido vehículos de diálogo ideológico. La tercera es que la cultura colombiana en general y las culturas regionales del pasado en particular, han sido afectadas por lo que Walter Ong denomina “la noética de la cultura oral y la cultura escrita”.¹⁰ Para los propósitos de esta investigación nos interesan sobre todo las dos primeras premisas.

¹⁰ A ese respecto ver Walter Ong, *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Para Williams, Colombia estuvo conformada por cuatro regiones semiautónomas durante más de un siglo, desde la década de 1830 hasta mediados del siglo XX:

La historia política, económica, social y cultural de la nación demuestra este postulado. Hacia 1850, tales regiones ya se habían conformado y afirmaron sus características a lo largo de los siguientes 50 años. Los límites regionales permanecieron bien definidos durante las primeras tres décadas del XX y lentamente, con el proceso de modernización, comenzaron a desaparecer. (p. 35)

Esta afirmación coincide parcialmente con la de Ángel Rama quien distingue la existencia de *complejos culturales* dentro del país, observando que:

dentro del mismo, hay zonas enormemente diferentes, algunas de las cuales han sido rectoras culturales y que por lo tanto han sometido al resto del país a sus lineamientos culturales; y estos lineamientos culturales significan automáticamente líneas literarias, líneas artísticas perfectamente determinadas. Así, por ejemplo, cuando hablamos del complejo bogotano o del complejo santandereano, nos referimos a dos grandes centros que han regido la vida intelectual del país y de los cuales proceden la mayor parte de sus escritores; o cuando hablamos de un complejo vasto que se tiende en torno a Medellín y que ha mantenido férreamente lo que llamamos la tradición más arcaica y más epigonal de la literatura colombiana, representada claramente en la obra de Carrasquilla, no hacemos sino marcar aquellas zonas culturales que han producido determinadas literaturas. Ellas han sido ascendidas a la categoría de rectoras de la comunidad y señaladoras de formas que debían ser imitadas y copiadas por los escritores. (2006, p. 444).

Los intelectuales colombianos también dieron cuenta de este fenómeno: el clásico ensayo *De cómo se ha formado la nación colombiana* (1934), de Luis López de Mesa, divide el país en regiones y describe las particularidades de cada una, al mismo tiempo que se muestra visiblemente preocupado por “el desorden de la cultura en que vivimos” (López de Mesa, citado por Cobo Borda, 1989, p. 46). Posteriormente, libros como *El hombre colombiano* (1974), de Manuel Zapata Olivella y *La familia en Colombia* (1968), de Virginia Gutiérrez de Pineda, también resaltan las diferencias regionales y la imposibilidad de una unidad étnico-cultural.

La idea de nación, concebida como una gran comunidad imaginada a través de abstracciones de la realidad asociadas a lo simbólico, limitada y soberana, y donde lo comunitario se expresa en un “compañerismo horizontal” entre desconocidos, tal como lo concibe Benedict Anderson en *Comunidades imaginadas* (1993, p. 23), resulta muy difícil de asimilar en Colombia. Para Anderson, las naciones (europeas, en su análisis) no se conformaron solamente por condiciones sociológicas como la lengua, la raza o la religión, sino que fueron “imaginadas” en su existencia y modeladas gracias a formatos institucionales en los que tuvo gran importancia el “capitalismo impreso”, con su capacidad de distribuir lo simbólico y de generar “imaginarios sociales”, entendidos según Baczko como las invenciones permanentes que hace la sociedad de sus propias representaciones y que sirven al propósito de legitimar un orden, percibir sus diferencias y construirse una identidad (1991, p. 8).

Si el filósofo e historiador del siglo XIX Ernest Renan concebía la nación como un plebiscito diario que confirma el “deseo de vivir juntos” (1983, p. 36), en Colombia, en cambio, el regionalismo fue causa importante de muchas luchas políticas en el país, y motor de las tensiones que derivaron en varias guerras civiles (1841, 1851-52, 1854 y 1859-62). Como agravante, el país no estaba realmente comunicado entre sus regiones, por lo que cualquier intento de crear una unidad simbólica a través de artefactos culturales, se veía expuesto al fracaso. Rafael Núñez, en su periodo liberal y federalista, llegó a escribir: “Colombia no es una nación sino un grupo de naciones, cada una de las cuales necesita su propio gobierno independiente” (Núñez, citado por Williams, p. 37). Los intelectuales

participaron activamente en estas discusiones, alineándose en alguna de las dos empresas ideológicas, descritas por Williams como la Utopía Liberal y la Arcadia Heleno-Católica.

Los más connotados hombres de letras preferían la poesía o el ensayo, pues se creía que las novelas no eran tan eficaces ideológicamente. Dos poetas dominaron el periodo formativo de la nación, entre 1810 y 1862, aproximadamente: Julio Arboleda (1817-1862) y José Eusebio Caro (1817-1853). Ambos pertenecían a la clase acomodada y expresaron en sus poesías el ideario conservador que dominó el país hasta 1862. Los liberales, al mando de Tomás Cipriano de Mosquera, fueron adquiriendo poder y en 1863 ratificaron una Constitución de corte liberal, que propició el federalismo, las libertades individuales, la educación secularizada y la separación de la Iglesia y el Estado.

Williams explica el surgimiento de *María* (1867), la principal novela colombiana del siglo XIX, en este contexto, con una clase terrateniente afectada por las reformas y nostálgica del orden anterior. La obra de Isaacs cumplía los requisitos ideológicos para ser exaltada como una novela “nacional”, o si se quiere, una ficción fundacional¹¹ según la definición de Doris Sommer. La investigadora de Harvard analiza cómo la formación del

¹¹ Lo cual no implica desconocer la importancia de *Manuela*, de Eugenio Díaz, que se publicó casi una década antes que *María*, en 1858. Para Seymour Menton, *Manuela*: “merece ser reconocida como la primera novela realista de Colombia y una de las primeras de toda Hispanoamérica. Además, su percepción de los problemas socio-políticos al nivel nacional la hacía verdaderamente única en el siglo diez y nueve” (en: *La novela colombiana: planetas y satélites*, Bogotá, Plaza y Janés, 1978). En este reconocimiento a *Manuela* coinciden otros críticos como Tomás Rueda Vargas (en el prólogo a la reedición de Editorial Bedout, Medellín, 1976, p. 1) y Antonio Gómez Restrepo en *La literatura Colombiana*, Bogotá, Ediciones Colombia, 1926, p. 99). No la valoran tanto Curcio Altamar en su *Evolución de la novela en Colombia*, donde crítica sus excesos costumbristas, o el escritor Tomás Carrasquilla quien afirma: “*Manuela*, sí muy hermosa, meritoria y realista, es más un estudio de costumbres que de caracteres, amén de estar inconclusa” (citado en Carlos López Nárvaez, “Mi primera lección de Literatura nacional”, *El Diario*, Medellín, 18 de septiembre de 1957, p. 2).

Estado moderno ha estado condicionada ampliamente por la pretensión de “hegemonía cultural” y cómo muchas novelas latinoamericanas del siglo XIX, entre ellas *María*, jugaron un rol protagónico en ese esfuerzo, convirtiéndose en divisas ideológicas a favor del patriotismo y la unidad nacional.¹² Para Renan, la formación de los estados nacionales conllevó olvidos, omisiones e incluso errores intencionales, es decir, elementos ficcionales para cuya divulgación la novela resultó un vehículo expedito. Con esos elementos ficcionales, las elites habría llenado los vacíos y anulado las incoherencias capaces de poner en tela de juicio la concordancia de la construcción nacional (Grupo de estudios latinoamericanos, 2008, recuperado: 18 de enero de 2008). En el caso concreto de *María*:

Finalmente, se trataba de un autor de la aristocracia que había logrado describir a Colombia como una verdadera Arcadia Heleno-Católica. Otras razones contribuyeron a hacer de *María*, una novela “nacional”, y tal vez no sea coincidental el hecho de que Vergara y Vergara propusiera ese mismo año [1867], en su *Historia de la literatura en Nueva Granada*, la existencia de una literatura orgánica nacional. En respuesta a la Utopía Liberal, que concebía Colombia como un agregado de estados autónomos y libres, la Arcadia conservadora propugnaba por un estado unificado y católico. Esta última posición estaba implícita en el subtexto ideológico de aquellas dos obras “nacionales”: la novela de Isaacs y el ensayo de Vergara y Vergara. (Williams, p. 51)

Ambas empresas ideológicas, la Utopía Liberal y la Arcadia Heleno-Católica, coincidieron en un punto central: la desconfianza frente a la moral y los valores del pueblo y, en consecuencia, la necesidad incuestionable de educar a las masas. Según Williams, los conservadores llegaron a creer que la literatura podía inculcar cierto orden en la sociedad. La escuela pública “debía buscar por lo menos, que el pueblo aprendiera a respetar los artificios literarios y la posición social de la clase alta” (p. 45). Siendo los escritores de esa

¹² Ver Doris Sommer, *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

época básicamente terratenientes jóvenes y aristócratas urbanos, se entiende cómo se empieza a reconfigurar la relación entre el poder y la literatura en la nueva nación, relación que en todo caso tenía profundas raíces históricas. Ángel Rama ha descrito muy bien esas raíces en el contexto latinoamericano y las ha expresado en su concepto de “ciudad letrada” que involucra una idea más amplia de literatura, que no se reduce a los textos autoconscientes y se extiende, en cambio, a toda la producción de discursos escritos, garantes de orden y estabilidad.

A través del orden de los signos, cuya propiedad es organizarse estableciendo leyes, clasificaciones, distribuciones jerárquicas, la *ciudad letrada* articuló su relación con el poder, al que sirvió mediante leyes, reglamentos, proclamas, cédulas, propaganda y mediante la ideologización destinada a sustentarlo y justificarlo. (Rama, 1984, p. 41).

Rama describió estas ciudades coloniales en los siguientes términos:

En el centro de toda ciudad, según diversos grados que alcanzaban su plenitud en las capitales virreinales, hubo una ciudad letrada que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: Una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder y componían lo que Georg Friederici ha visto como un país modelo de funcionariado y burocracia. (1984, p. 25)

Y Williams complementa:

Los aristócratas reinantes y los *Letrados* estaban unidos y eran la élite del poder en la Colonia, en la cual la mayoría de la población era analfabeta; tales serían las raíces históricas del binomio escritura y poder político en Latinoamérica en general y en Colombia en particular.¹³ [...] Desde aquella época hasta el siglo XX los hombres de letras no sólo eran activos en política sino que casi toda su producción intelectual estaba ligada a sus luchas ideológicas. (p. 26)

¹³ Otra visión del mismo problema se puede encontrar en Malcom Deas, *Del poder y la gramática*, Bogotá, Tercer Mundo, 1993.

El propósito del radicalismo liberal de propiciar una educación laica, así como toda la serie de libertades públicas que inspiró la Utopía Liberal, se vinieron al traste con la fuerte reacción conservadora que se concretó en la Constitución de 1886, inicio del periodo conocido como Regeneración. La nueva carta estrechó las relaciones entre el Estado y la Iglesia católica, y favoreció la influencia de ésta en la educación. Intelectuales conservadores como José Manuel Marroquín (novelista y posteriormente presidente de la República), Miguel Antonio Caro y Rufino José Cuervo tuvieron un amplio margen de maniobra durante estos años.

La mayoría de los ideólogos conservadores de la Regeneración se habían alimentado de las ideas del catolicismo y de la tradición española. En cierta forma, la Arcadia había sido instalada. Aquellos intelectuales veían muchas virtudes en la herencia española, en la pureza católica y en los logros literarios y de pensamiento. Irónicamente, estas reacciones conservadoras a los avances incipientes de la modernidad en Colombia, coinciden con el comienzo de un nuevo ciclo exportador, cuando los colombianos respondieron al aumento espectacular de los precios del café en los mercados internacionales a partir de 1890. Simultáneamente, el contra-discurso liberal y el pensamiento científico sobrevivieron durante los años de la Regeneración, aunque no lograron su cabal expresión sino hasta la década de 1930. (Williams, p. 31)

En ese ambiente de tensiones políticas, económicas y culturales se dio la obra modernista de José Asunción Silva, bastante insular si se evalúa el nivel de sus preocupaciones estéticas, como se verá en el siguiente capítulo. La aceptación o no de las ideas modernas dividió a los intelectuales del país. Ejemplo de ello es el enfrentamiento de Tomás Carrasquilla con el modernismo.

En famosas cartas, Carrasquilla se burló de todas las formas de la literatura modernista, salvando apenas la obra poética de José Asunción Silva, de tal modo que no hacía sino demostrar, en el momento mismo en que toda Hispanoamérica entraba en la nueva sociedad y en la nueva cultura que representó la literatura modernista, que la literatura colombiana quedaba aferrada a las formas del costumbrismo decimonónico. (Rama, 2006, p. 445)

Quizá las anteriores aseveraciones demuestren un juicio demasiado sumario por parte del crítico uruguayo (que pasa por alto fenómenos como Vargas Vila o las vibrantes discusiones de las que hicieron eco revistas culturales como *Gris*, *Alpha* o *Contemporánea*), y un desconocimiento parcial de la letra menuda de las polémicas entre defensores del realismo vs defensores del modernismo.¹⁴ David Jiménez Panesso en *Fin de siglo, decadencia y modernidad* sugiere que la polémica de Carrasquilla con el modernismo fue malentendida y sobreestimada.¹⁵ “Hoy no vemos a Carrasquilla tan lejos del modernismo; lo que él rechazó como decadentismo nos sigue pareciendo, casi siempre, el lado verdaderamente caduco de ese movimiento” (Jiménez Panesso, pp. 60-61).

Los modernistas, principalmente Silva y Guillermo Valencia, pero por otra parte también Carrasquilla, reaccionaron contra cierta forma de modernidad representada en la vulgaridad de la nueva clase empresarial, así como frente a la tradición literaria del país, representada en sus inmediatos predecesores: románticos epigonales y cultores del realismo-naturalismo-costumbrismo en boga. La estrategia, como se verá en Silva, fue crear un arte hermético, esotérico, influido por el simbolismo francés. Pero ese esoterismo es

¹⁴ Una discusión emblemática en este sentido se dio en 1904 y 1905 en la *Revista Contemporánea*, dirigida por Baldomero Sanín Cano y tuvo como centro la pintura de Andrés de Santamaría y el impresionismo. Sofía Stella Arango la resume así: “Para Sanín Cano, abanderado del arte moderno en Colombia, el Impresionismo y el Simbolismo son nuevas expresiones del arte y la literatura que abren nuevos caminos a los artistas en Colombia. Para aquellos que defienden el realismo, el Impresionismo se convierte en un peligro, por cuanto diluye las formas, desconoce el dibujo y traiciona la veracidad de la representación, al alejar el parecido del modelo” (“Realismo vs Modernismo en el arte colombiano”, *Artes la revista*, Universidad de Antioquia, núm. 6, vol. 3, julio-diciembre 2003, p. 127). Quienes terciaron a favor del realismo en esta histórica polémica fueron Max Grillo (a quien Tomás Carrasquilla dedicara la *Homilía* Núm. 2) y Ricardo Hinestrosa Daza. Este último afirmó que las obras impresionistas son producto de la extravagancia de un pueblo cansado necesitado de experiencias nuevas que lo libren del hastío. Según él, para un pueblo nuevo, joven y vigoroso como Colombia, el aburrimiento no existe en el mundo del arte porque falta mucho por recorrer en el camino de nuevas experiencias (ver Sofía Stella Arango, *Op. Cit.* pp. 126-127).

¹⁵ Lo sustancial de las ideas de Carrasquilla sobre el modernismo corresponde a las *Homilías* 1 y 2 de 1906, donde puntualiza lo que debe ser una literatura nacional.

trasunto de un ambiente intelectual y social enrarecido, exquisito y problemático como se ampliará en el capítulo III.

La Regeneración terminó en 1909, aunque perpetuó sus principios ideológicos en la República Conservadora, que se extendió hasta 1929. Pero el país estaba lejos de ser uniformemente conservador. En el espacio político se fundaron los partidos socialista y comunista y se iniciaron las luchas obreras e indígenas, con dos figuras de gran relieve como María Cano y Quintín Lame. En literatura surgió en Medellín el grupo de los *Panida*, en torno a la revista del mismo nombre. León de Greiff, Ricardo Rendón y Fernando González, entre otros, hacían parte de este grupo que fue un antecedente de “Los Nuevos”, la generación que asumió el relevo de “Los Centenaristas”, surgidos en la coyuntura del Centenario de la Independencia (1910). Williams discute la periodización de la literatura colombiana por generaciones, como ha sido habitual, pues según él da una idea de organicidad que en la realidad del campo literario no existió, y que tiene el efecto de desconocer importantes luchas internas dentro del mismo campo. El mayor obstáculo para la organicidad de la literatura colombiana, en ese momento, habría sido, de nuevo, el regionalismo.

La mayoría de aquellos intelectuales, de hecho, tenían poco contacto entre sí. Para recordar tales dicotomías regionales, podría mencionarse que durante la presidencia del humanista católico Marco Fidel Suárez, Ramón Vinyes publicaba en Barranquilla la revista de avanzada *Voces*, difundiendo en la Costa las ideas de los escritores europeos de moda. La supuesta unidad generacional queda evidentemente desarticulada entre aquellos que leían la poesía futurista europea y los que seguían en la región Andina la orientación de Suárez. Los Nuevos, por su parte, fueron en realidad un grupo pequeño de poetas, no un fenómeno de carácter nacional. Así, algunos escritores que han estudiado aquella época, han cuestionado la idea de la existencia de Los Nuevos como una verdadera y coherente generación de escritores. (Williams, p. 61)

La insularidad de algunos escritores se nota en el talento de obras como el volumen de poesía *Suenan timbres* (1926), del poeta comunista Luis Vidales, que manifiesta algunos toques surrealistas y un espíritu inconforme y antiburgués (Holguín, 1989, pp. 27-28). En la producción novelística se destacan dos obras: *La vorágine* (1924), de José Eustacio Rivera, para Williams uno de los modelos de novela autoconsciente donde lo fundamental es el propio proceso de escritura, y *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934), de Eduardo Zalamea Borda, que es también, como *La vorágine*, una huida desde la “ciudad letrada” hasta los límites de la civilización. Aunque curiosamente, en ambos casos, el viaje es impensable sin la escritura.

En la década del veinte y gracias sobre todo a los beneficios de la bonanza cafetera, el país entró en un acelerado proceso de modernización industrial. Ciudades como Cali y Medellín vivieron este proceso con mucho más dinamismo que Bogotá, detenida en formas más rígidas de convivencia. La clase media creció en las dos primeras ciudades y apareció un fenómeno nuevo: casas editoras que abrieron la posibilidad para la publicación comercial de novelas, así como publicación de novelas por entregas en revistas o periódicos. El vallecaucano Guillermo Franky y su novela *Amelia* (1924), fueron producto de estas circunstancias. La novela tiene claras relaciones intertextuales con *María* (la mujer amada que muere joven) y es completamente conservadora en sus propósitos y su escritura. Pero, como se verá en el capítulo IV, permite leer el imaginario social sobre la lepra, un problema de salud pública que fue el centro de múltiples discusiones en ese momento histórico.

Así como crecía la clase media, potencial consumidora de novelas, crecieron también las masas obreras y, sobre todo, se hicieron más visibles sus problemas por la manera como ese crecimiento modificó la vida en las ciudades. José Antonio Osorio Lizarazo es quien mejor describió ese proceso de urbanización y sus consecuencias en su ciclo de novelas bogotanas que incluye *La casa de vecindad* (1930), *El criminal* (1935), *Hombres sin presente* (1938), *Garabato* (1939), *El pantano* (1952), *El día del odio* (1952) y *El camino en la sombra* (1965). La ambigüedad política de Osorio Lizarazo (años después lo encontraremos sirviendo a un dictador de derecha como Trujillo, en República Dominicana) lo llevó a rechazar por insuficiente el reformismo liberal que había subido al poder en 1930, con Enrique Olaya Herrera, y que aceleró un proceso de cambios en la salud, la educación, la infraestructura vial y productiva del país y la tenencia de tierras, entre otros aspectos.

De nuevo, muchos intelectuales participaron activamente en este proceso. “La literatura, en especial la novela, fue producida en gran parte por liberales. [...] De otro lado, los valores de la tradición conservadora tuvieron su manifestación en estos años, principalmente en el campo de la crítica literaria” (Williams, p. 33). Lo cual llevó a una disociación entre una novela de apariencia progresista, como la de César Uribe Piedrahíta (*Toá, Mancha de aceite*) y Osorio Lizarazo, y una crítica literaria (representada en figuras como Antonio Gómez Restrepo) que tardó en legitimarla. En el caso de Osorio Lizarazo, sólo recientemente se empieza a abordar con menos prejuicios su prolífica producción literaria, con frecuencia denostada por los “excesivos” compromisos sociales y políticos: “la única función legítima de la novela es la social; y entonces debe limitarse a denunciar,

con el fin exclusivo de hacer más fácil su penetración hasta las facultades imaginativas de la masa” (Osorio Lizarazo, 1978, p. 425).

El recorrido de los siguientes capítulos va del hermetismo de Silva en su novela *De sobremesa* a los límites autoimpuestos por Osorio Lizarazo, pasando por una experiencia epigonal como la de Franky con *Amelia*. En los tres casos, bajo la presión de un contenido que movilizaba discusiones fundamentales para la época (la salud y la enfermedad, el progreso y la degeneración) y aún no atendidas en el análisis de la producción novelística colombiana.

Capítulo III

El arte como excepción en *De sobremesa*

En *Fin de siglo, decadencia y modernidad*, David Jiménez Panesso ha descrito la complejidad del momento histórico y cultural que vio el surgimiento del modernismo en Colombia en el siglo XIX y los grados de conformismo, beligerancia o angustia con que distintos intelectuales enfrentaron ese momento en el país, independientemente del bando en que se encontraran, y cuando se fue haciendo insoslayable la radical contradicción entre arte y vida práctica en medio del furor desarrollista.

Entendemos modernismo como un movimiento literario y de ideas que se expresó en narrativas, prácticas sociales y formaciones discursivas, “un *cambio de sensibilidad* al interior de las élites intelectuales hacia finales del siglo XIX, que afectó de manera especial el quehacer artístico, ideológico y social” (Iris M. Zavala, citada en Castro-Gómez, p. 123), como síntoma y resultado de una profunda crisis cultural que afectó a Hispanoamérica. Se trata de una modernidad entendida no exclusivamente como modernización, con su énfasis en los aspectos técnicos e industriales, “sino como realización de una comunidad *moralmente emancipada*. Una comunidad que, liberada del poder coercitivo de la razón instrumental, posibilite finalmente la humanización plena de todos los individuos” (Zavala, citada en Castro-Gómez, p. 123, énfasis del autor).

De tal forma que, por lo menos en Colombia, no se puede confundir modernismo, ni con modernización, ni con la consolidación de las ideas modernas. Esto último ha sido un

proceso aún más traumático, que desde cierto punto de vista todavía no termina, si concedemos la razón a Rubén Jaramillo Vélez¹⁶ cuando afirma que la modernidad en Colombia es un episodio postergado, toda vez que el país pasó del institucionalismo católico a la anomia social, sin un proceso de secularización.

El asedio de la modernidad se empezó a sentir con mucha fuerza en los años finales del siglo XIX, justo en un momento en que el país, como se vio en el anterior capítulo, había dado un giro político hacia ideas ultraconservadoras. La contradicción estaba pues sembrada. Lo moderno era aquello que simultáneamente se anhelaba y se temía. Era el progreso y desarrollo sin límites, por una parte, pero por otra, la inevitable decadencia.

Algunos poetas en Colombia sintieron vivamente esa contradicción, inexistente para los hombres prácticos que no llegaban a entender cómo una nación joven y donde todos los desarrollos estaban en potencia, podía sucumbir a los sentimientos de cansancio vital propios de sociedades viejas como las europeas. Pero la contradicción existía y no se limitó a ser una “flor de invernadero” como llamó Carrasquilla a los desvaríos decadentistas, según él obtenidos por medios artificiales, pues el ambiente no daba para tales “chifladuras” y excentricidades (Jiménez Panesso, p. 59).

Para entender esos “desvaríos” es necesario ubicarlos en un marco más general: la crisis de la poesía moderna o, si se quiere, la redefinición de la figura del poeta a la luz de lo que ocurría en la época. La poesía moderna, tal como la sintieron quienes en el siglo XIX

¹⁶ Véase Rubén Jaramillo Vélez, *Colombia: La modernidad postergada*, Bogotá, Argumentos, 1994.

vivieron esa encrucijada, abandona las pretensiones de verdad y absoluto mientras “el poeta moderno pierde su conexión con el todo social y se arrincona en su singularidad orgullosa, como un desterrado” (Jiménez Panesso, p. 41). El poeta moderno es, por definición, un ser aislado e incomprendido:

En este aislamiento radica, sin duda, lo esencial del debate. Cuando se aflojan los nexos sociales y comienzan a destruirse los lazos que atan a los hombres entre sí para formar una familia, una patria, una humanidad, el poeta pierde toda garantía de expresar un sentimiento solidario y general. Aquí está la base histórica de lo que se llamó entonces “decadentismo”, tal vez la palabra más usada a finales del siglo para referirse al arte moderno. (Jiménez Panesso, p. 42).

En la célebre carta a Lord Chandos (1902), el poeta austríaco Hugo Von Hoffmannsthal expresa la condición del poeta moderno como aquel que ha perdido el centro y que ya no puede comunicar su experiencia:

¿Cómo podría intentar siquiera describirle esos extraños tormentos, ese brusco retirarse de ramas cargadas de frutos sobre mis manos extendidas, ese retroceder de aguas murmurantes ante mis labios sedientos?
Mi caso es, en resumen, éste: he perdido totalmente la facultad de reflexionar o hablar sobre no importa qué cosa de forma coherente.
[...] las palabras abstractas, a las cuales por naturaleza ha de recurrir la lengua para emitir cualquier juicio, se me deshacían en la boca como hongos podridos. (p. 31)

Unos pocos años antes, Silva, a través de José Fernández dejaba también constancia de lo precario y tosco del lenguaje frente a lo confuso de la experiencia: “Es tan delicado, tan dulce, tan extraño, tan aterrador lo que siento, que temo al querer decir la impresión con palabras, destrozar su frescura, como se destrozaría el esmalte de luz de una mariposa de Muzo, al quererla fijar con un clavo de hierro” (p. 62).

Silencio o hermetismo son el resultado de ese gesto de desesperación ante la incomunicabilidad de la nueva realidad espiritual del poeta. En un lado Rimbaud o Von Hoffmannsthal, en el otro Mallarmé o Silva.

La crisis de la conciencia que se desprende del sentimiento de insuficiencia del lenguaje se manifiesta en un doble sentido: “como amenaza a la *existencia* del lírico y amenaza a su *posibilidad de hablar*”. Añadamos a ello que tras la experiencia de la barbarie del siglo XX, fue la segunda la que se puso de manifiesto, pero en la transición entre los dos siglos fue la primera la que se proyectó, de una forma muy peculiar, no en la desaparición física del poeta, sino en el cuestionamiento de la integridad psicológica de su yo. (Cano Gaviria, 2002, julio-septiembre, p. 24)

En un fin de siglo psicologista que se preparaba para recibir las teorías de Freud –y en el cual coincidían las *planchas de anatomía moral* de Paul Bourget, los análisis del yo de Maurice Barrès, las investigaciones sobre la histeria de Charcot, es decir, esa extraña mezcla de entusiasmo científico y nuevo idealismo tan familiar a Silva– y portador de un verdadero furor clasificatorio como resultado de una creencia cada vez más firme en la unidad del cuerpo y la mente, fue común que las ansiedades espirituales fueran traducidas a códigos somáticos, como los enumerados con sorna en el diario de Fernández, y puestos en la boca de uno de los médicos que intercala su saber en *De sobremesa*:

Son graves los desordenes del sistema nervioso..., comenzó ahuecando la voz y emprendiéndola con una disertación interminable en que enumeró todas las neurosis tiqueteadas y clasificadas en los últimos veinte años y las conocidas desde el principio de los tiempos. Me habló del vértigo mental y de la epilepsia, de la catalepsia y de la letargia, de la corea y de las parálisis agitantes, de las ataxias y de los tétanos, de las neuralgias de las neuritis y de los tics dolorosos, de las neurosis traumáticas y de las neurastenias, y con especial complacencia de las enfermedades recién inventadas, del *railway frain* y del *railway spine*, de todos los miedos mórbidos, el miedo de los espacios abiertos y de los espacios cerrados, de la mugre y de los animales, del miedo de los muertos, de las enfermedades y de los astros. A todas aquellas miserias les daba los nombres técnicos, kenofobia, claustrofobia, misofobia, zoofobia, necrofobia, pasofobia, astrofobia, que parecían llenarle la boca y dejársela sabiendo a miel al pronunciarlas... (p. 114)

En espíritus sensibles como el de Silva, la densidad cultural del *fin de siècle* crispó los nervios y exacerbó los síntomas físicos, al mismo tiempo que favoreció un modo de enunciación literario que tomó su modelo en *À rebours*, la novela de Joris-Karl Huysmans publicada en 1884, cuyo protagonista, Des Esseintes, prefigura a José Fernández. A la límpida serenidad del hombre de letras clásico esta nueva tradición opone la figura artificiosa de un dandy, en cuyo interior viven en permanente conflicto la fuerza y la debilidad, y que emite con su cuerpo, sus gestos y su atavío, las ambigüedades y contradicciones no resueltas en que se debatían los nuevos poetas. Se volverá sobre esto al final del capítulo. Por lo pronto conviene examinar la atmósfera cultural que hace posible, incluso en Colombia, el surgimiento de un dandy criollo, heraldo de las ideas de decadencia y degeneración.

Los envites en el campo o la búsqueda de autonomía del arte

En el capítulo anterior se repasaron de manera sumaria las posiciones de quienes, como José Eusebio y Miguel Antonio Caro, o Julio Arboleda, defendieron la tradición del humanismo clásico en Colombia, soñando un país convertido en una Arcadia Heleno Católica. Para ellos, la poesía –entendida como forma literaria mayor– tenía una fuerza civilizadora y de integración, y una función de guía. José Eusebio Caro advertía a mediados del siglo XIX, que con el género novela “se infiltraba en la literatura colombiana y en la mente de los lectores una perversa influencia del espíritu moderno, con sus secuelas de frivolidad e irreliación” (Caro, citado en Jiménez Panesso, p. 10). Miguel Antonio Caro, por su parte, procuró por todos los medios mantener la cultura colombiana arraigada en un pasado histórico y estable:

Lo sintió amenazado por el librepensamiento en política y por el romanticismo – poco más tarde por el modernismo– en literatura. [...] Las promesas de la modernidad en el sentido de progreso ilimitado y logros tecnológicos le parecieron menos importantes en comparación con la amenaza que representaban sus presupuestos ideológicos y en especial la secularización del pensamiento. (Jiménez Panesso, pp. 16-17).

El modernismo suscribió el desafío del “arte por el arte”, “sin mezclas de tendencias docentes”, como escribiera Baldomero Sanín Cano en *La Sanción* del 21 de abril de 1888.¹⁷ Para Sanín Cano, profeta del modernismo, la poesía verdadera “antepone el sentido de lo bello a toda otra clase de consideraciones” (1977, p. 44). En “De lo exótico”, un ensayo posterior, al que ya se hizo referencia en el capítulo I, Sanín Cano sostiene que el arte ya no podrá ser utilizado como un recurso de dominación ni como un servidor de causas políticas. Y reafirma que el arte debe ser un fin en sí mismo y no un medio. Es la primera vez en Colombia que se reclama de forma tan tajante la autonomía del campo artístico, lo que genera unos *envites* que movilizan los intereses de uno y otro bando. Marroquín, en el bando contrario, no sólo ataca el decadentismo sino el realismo de aquellos escritores que “pintan la naturaleza en toda su verdad, sin idealizar nada” (citado por Jiménez Panesso, p. 65). Para Jiménez Panesso, realismo y decadentismo se encuentran en su falta de idealidad y en su rechazo a los valores eternos. Sin idealidad, como lo temía Marroquín, la literatura pierde su dimensión didáctica y moralizante. Por otra parte, está claro que el decadentismo, por lo menos en la manera cómo se expresó en Silva, sí busca valores trascendentes, aunque lo hace por caminos tortuosos. El orden y la armonía del canon clásico se

¹⁷ El artículo en cuestión es “Núñez, Poeta”, la célebre invectiva de Sanín Cano contra el escritor y político. La primera parte apareció en *La Sanción*, del 21 de abril de 1888. Puede leerse completo en: Baldomero Sanín Cano, *Escritos*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977, pp. 41-64

transforman en un desorden de los sentidos que tiene como premio último la contemplación, así sea efímera, de un momento de belleza ideal.

La reacción conservadora contra el modernismo –especialmente en su forma más pronunciadamente decadente– se basó precisamente en una sospecha, no del todo infundada, frente a la fascinación que sobre el decadentismo ejerció el desorden: “lo anormal, lo enfermizo, lo que se sustrae a la clara formulación y se retira hacia los límites del lenguaje” (Jiménez Panesso, pp. 42-43).

De sobremesa de José Asunción Silva se escribe en esa encrucijada propia del *fin de siècle*. Y es la respuesta al reto de producir una literatura moderna en un país, en muchos aspectos, todavía premoderno, con toda la serie de paradojas que ello implicaba.

De sobremesa, el discurso de un enfermo de excepción

Fue Paul Bourget (1852-1935), autor de *Essais de psychologie contemporaine* y escritor irrelevante para los lectores actuales, quien formuló las “planchas de anatomía moral” como “medio de explicación de estados anímicos o de comportamientos humanos [...] en la(s) cual(es) se prolonga el procedimiento establecido por el naturalismo de fundar las emociones y las conductas de los personajes novelísticos en su origen, la época y el medio ambiente” (Meyer-Minnemann, p. 100). Si bien Silva va a escribir bajo esas influencias, las supera en sus propósitos: “Aquello que en Zola y la literatura naturalista se

debía entender como demostración de un descenso, a la vez lamentable e inevitable, tenía ahora rasgos provocativamente meritorios” (Meyer-Minnemann, p. 101).

Lo que está cambiando, según Meyer-Minnemann, es la valoración de unos fenómenos que interesan tanto al naturalismo como a la novela decadente *fin de siècle*. Las genealogías de la decadencia tan caras a Zola y al naturalismo no interesan de la misma manera al autor de *De sobremesa*. José Fernández, su protagonista, describe las influencias cruzadas en su ascendencia: estirpe de criollos austeros por la vía paterna, y briosos llaneros por la vía materna; “intelectuales de débiles músculos, delicados nervios y empobrecida sangre” por un lado y “jayan(es) potente(s) y rudo(s)” por otra parte, componen un “cuadro cuasi clínico que [...] debía valer como una distinción” (Meyer-Minnemann, p. 100). Habría que esperar a la obra de José Antonio Osorio Lizarazo para encontrar genealogías de la decadencia, *a la manière* de Zola, en la literatura colombiana.

De sobremesa se abre con la detallada descripción del ambiente en que ocurre una velada en casa de José Fernández, poeta y hombre de negocios muy acaudalado que departe esa noche con sus amigos Oscar Sáenz y Juan Rovira. El primero de ellos es un médico que describe así su rutina:

paso la semana entera en las salas frías del hospital y en las alcobas donde sufren tantos enfermos incurables; veo allí todas las angustias, todas las miserias de la debilidad y del dolor humano en sus formas más tristes y más repugnantes; respiro olores nauseabundos de desaseo, de descomposición y de muerte [...] Junta a la impresión de todos esos detalles materiales, la que me causa a mí, acostumbrado a ver moribundos, el exceso de vigor físico y la superabundancia de vida de este hombrón, dijo señalando a Fernández, que se sonrió con una expresión de triunfo. (pp. 2-3)

Enervados por la medialuz, el humo de los cigarrillos, el olor del tabaco opiado de Oriente, el aguardiente de Dantzing y la congestión posterior a una comida rociada con Borgoña, los dos invitados inquietan a Fernández por su trabajo poético interrumpido, por los versos no escritos y, quizá, disipados en medio de los lujos de una existencia mundana, envuelta por los tesoros del arte y las comodidades fastuosas. No tardan en llegar Luis Cordovez y Máximo Pérez, este último aquejado de un mal impreciso que lo condena a dolores atroces, “a pesar de los bromuros y de la morfina” (p. 14).

Esta noche me sentía tan mal –sigue Pérez– que me retiraba ya del Club cuando encontré a Cordovez y me hizo el bien de traerme. No saben tus colegas qué es lo que tengo (dice refiriéndose a la pregunta del médico Sáenz)... Fernández, dime, ¿tampoco pudieron hacer diagnóstico preciso de una enfermedad que sufriste en París, de una enfermedad nerviosa de que me ha hablado Marinoni...? Dime, ¿tú la describiste en algunas páginas de tu diario?... Si nos las leyeras esta noche... Creo que sólo la lectura de algo inédito y que me interesara mucho alcanzaría a disipar un poco mis ideas negras. (pp. 14-15)

En la página siguiente, Fernández, respondiendo al deseo de sus amigos que por cuatro razones distintas coinciden en su interés por escuchar la lectura del diario, se acomoda en el sillón y después de ojear por largo rato “un grueso volumen con esquinas y cerraduras de oro opaco” (p. 16), empieza a leer a la luz de la lámpara. En adelante, *De sobremesa* es la lectura de ese diario escrito en varias ciudades europeas en la última década del siglo XIX; lectura interrumpida en unas pocas ocasiones por breves comentarios de quien lee y sus escuchas.

El autor de *De sobremesa* entreteje una tupida red de discursos culturales que funcionan como intertextos para conformar una *summa* de la cultura decadente *fin de siècle*, con sus filiaciones y afinidades electivas, no exentas de contradicciones. Conviven en la

admiración del autor Víctor Hugo, figura emblemática del ya superado romanticismo con la que profesa por Bourget, Barrès, María Bashkirtseff, Dante Gabriel Rosseti y el círculo prerrafaelita; pero *De sobremesa* también es un catálogo de fobias, que son otros tantos intertextos, el mayor de los cuales es *Degeneración*, el tratado del médico húngaro Max Nordau, ampliamente discutido desde su publicación en 1884 y que marcó buena parte de las contiendas en torno a la enfermedad como símbolo del arte, “en una sociedad cada vez más afianzada en la estrategia capitalista de la utilidad y la producción” (Torres Duque, s.d.).

Nos interesa detenernos en tres momentos del diario de José Fernández que le dan vía al enfrentamiento del protagonista con tres especímenes de médicos o científicos del cuerpo.

El primero de ellos ocurre en Londres, en el consultorio de Sir John Rivington, médico e investigador que según refiere Fernández:

ha consagrado sus últimos años a la psicología experimental y a la psicofísica y cuyas obras, “Correlación de las epilepsias larvadas con la concepción pesimista de la vida”, “Causas naturales de apariencias sobrenaturales” y sobre todo “La higiene moral” y “La evolución de la idea de lo divino”, lo colocan a la altura de los grandes pensadores contemporáneos, de Spencer y de Darwin, por ejemplo. (p. 80)

En principio, Fernández se entrega confiado a la ciencia de Rivington:

–Doctor, le dije sentándome en el sillón que me ofrecía, tiene usted enfrente a un enfermo curioso que en perfecta salud corporal, viene a buscar en usted los auxilios que la ciencia puede ofrecerle para mejorar su espíritu. El catolicismo les da a sus fanáticos, directores espirituales a quienes se entregan. Yo, falto de toda creencia religiosa, vengo a solicitar de un sacerdote de la ciencia, cuyos méritos conozco, que sea mi director espiritual y corporal. ¿Acepta usted el cargo?

–Lo acepto, contestó con gravedad sonriente, exigiendo de antemano –como los ministros del culto– contrición por los pecados contra la higiene que usted haya cometido y el firme propósito de la enmienda... Cuénteme usted sus pecados... (p. 81).

Celebrado el tácito pacto, Fernández cuenta al médico su vida entera “sin atenuar nada, ni mis ímpetus idealistas, ni mis desmedidas ambiciones de saber, de gloria, de riquezas y de placeres, ni las crapulosas orgías, los mujeriles desfallecimientos y las miserables inacciones que me postran por temporadas” (pp. 81-82) y hace especial énfasis en los últimos seis meses, después de haber visto en un hotel de Ginebra a Helena, una adolescente que, aun sin haber cruzado una palabra con el poeta, lo embrujó con su belleza y cuyo recuerdo lo tiene postrado en un estado de indescriptibles angustias.

Después de un prolongado examen que fue una mezcla de sesión psicoanalítica *avant la lettre*, entrevista de trabajo, confesión y chequeo médico, Rivington diagnostica:

–Sería usted un modelo fisiológico, dijo, cuando después del examen, volvimos a sentarnos cerca del pesado escritorio de nogal, si fuera un poco más amplia su cavidad torácica y si no existiera cierta desproporción entre su desarrollo muscular y su fuerza nerviosa; es raro que su organismo haya soportado los excesos a los que usted lo ha sometido.

–Tiene usted que comenzar, continuó con voz pausada, baja y suavísima, por regularizar todas, absolutamente todas, sus funciones, sin detenerse a pensar que hay funciones nobles y bajas en el ser humano [...] a pesar de que afirma usted que no tiene creencias religiosas, es usted un espiritualista convencido, un místico casi, tal vez contra su gusto. [...] Puede usted tener deseos de *no creer* pero las influencias atávicas que subsisten en usted lo obligan a *creer* y usted procede de acuerdo con ellas en lo que se refiera a la clasificación de sus actos; haga usted un esfuerzo, triunfe usted de sí mismo, regularice su vida, déle usted en ella el mismo campo a las necesidades físicas que a las morales, que llama usted, a los placeres de los sentidos que a los estudios, cuide el estómago y cuide el cerebro y yo le garantizo la curación.

–[...] Devuélvale a las necesidades sexuales su papel de necesidades por más que le repugne y no mezcle usted sus sensaciones de ese orden con sentimentalismos ni con emociones estéticas que lo exalten; esto mientras encuentra usted a la joven a

quien ama y se case usted con ella para normalizar en la vida marital los impulsos de su instinto. (pp. 83-84)

Lo que Rivington propone a Fernández es un manual de vida práctica, capaz de humillar sus más íntimas convicciones sobre una existencia entregada a la búsqueda de sensaciones siempre nuevas y más refinadas.

No soy práctico. Rivington me lo ha dicho en tono despreciativo y yo que lo sé mejor que él me sonrío al pensar en el desprecio que revela su voz al decírmelo. No soy práctico, ya lo creo, y los hombres prácticos me inspiran la extraña impresión de miedo que produce lo ininteligible. *Percibir bien la realidad* y obras en consonancia en (sic) ser *práctico*. Para mí lo que se llama *percibir la realidad* quiere decir *no percibir toda la realidad*, ver apenas una parte de ella, la despreciable, la nula, la que no me importa. ¿La realidad?... Lllaman *la realidad* todo lo mediocre, todo lo trivial, todo lo insignificante, todo lo despreciable; un hombre práctico es el que poniendo una inteligencia escasa al servicio de pasiones mediocres, se constituye una renta vitalicia de impresiones que no valen la pena de sentirlas. De esa concepción del individuo arranca la organización actual de la sociedad que el más ilustre de sus detractores llama “una sociedad anónima para la producción de la vida de emociones limitadas”, y esa concepción de la vida sirve de base a la estética de Max Nordau que clasifica las verdaderas obras de arte como productos patológicos y a la asquerosa utopía socialista que en los falansterios con que sueña para el futuro, repartirá por igual pitanza y vestidos a los genios y a los idiotas. (p. 101)

Es la posibilidad de hacer de la propia vida una obra de arte (tópico de la existencia del poeta desde el Romanticismo) lo que el discurso de Rivington pone en entredicho con su sentido pragmático y utilitarista. La humillante sesión con el científico, a quien por otra parte Fernández respeta, se completa con la exhibición allí mismo del cuadro que habría inspirado la visión “alucinada” de Helena en el hotel de Ginebra. Para Óscar Torres Duque:

El talento pre-psicoanalítico de Rivington lo lleva a explicarle a Fernández toda la situación: como Fernández había vivido de niño un mes en Londres, probablemente había visto la pintura en cuestión (pintada por Siddal, un artista prerrafaelita poco conocido) más de veinte años atrás y en un episodio de reviviscencia, parestesia o ‘dégá vu’, identifica en la muchacha que conoce en Ginebra todos los rasgos que habían quedado profundamente guardados en el archivo de su inconsciente infantil. (s.d.)

Rivington pretende deshacer el misterio de esas apariciones y la serie de símbolos y coincidencias que desencadenan, reduciéndolas a una alucinación provocada por el opio que Fernández consumió generosamente días antes de su encuentro con Helena, y capaz de, en conveniente mezcla con otras circunstancias externas, despertar en el recuerdo una impresión del pasado:

Creo inútil decirle que los excitantes y los narcóticos que usted ha usado han hecho la mitad de la obra al producir su estado de hoy. Es usted un predispuesto y son los predispuestos los que dan a la morfina, al opio, el éter, amplia cosecha de víctimas. Búsquela usted desde mañana, dijo mirando el cuadro al cual había yo dirigido los ojos y al encontrarla cásele con ella y funde un hogar, donde dentro de veinte años vea usted a sus hijos sucederle en los negocios y tenga la satisfacción de recordar los extravíos de su juventud, como recuerda uno un peligro cuando ya está salvado de él. Ese amor puede ser su salvación. (p. 91)

Entretanto, Oscar Sáenz, el médico que hace parte de quienes escuchan el diario, interrumpe su lectura para decir: “–Y has resistido ocho años de la misma vida de entonces, y hoy, cuando te hablo yo como te hablaba Rivington, hoy cuando todavía es tiempo, te ríes de mí y no me haces caso, dijo gravemente Oscar Sáenz desde su asiento, perdido en la semioscuridad carmesí de esa instancia lujosa” (pp. 91-92). El discurso médico en *De sobremesa*, con su carácter de sociolecto que expresa una nueva ideología científica, opera como un contradiscurso que se opone al del artista. La proliferación de médicos en las páginas de la novela acentúa la soledad del poeta, rodeado como está por demasiados hombres prácticos que saben muy bien qué curso dar a su propia vida y a la ajena. Fernández encuentra la complicidad, no en su círculo de amigos sino en una cofradía imaginaria de poetas y artistas a través de los cuales intenta justificar su existencia, una “existencia estética” como la llama Gutiérrez Girardot. La figura del dandy, tal como la definió Baudelaire, encarnó esa exigencia, al distinguirse de la sociedad burguesa “cuyos

valores racionales y pragmáticos relegaban al artista y al poeta a un papel social marginal. La justificación del artista y del poeta fue a la vez un desafío [...] se desligó de las normas sociales y morales que trató de imponerle la sociedad burguesa que lo había relegado” (Gutiérrez Girardot, 1996, p. VIII). Pero Fernández, por otra parte, participaba plenamente de esa misma sociedad burguesa que critica “desde adentro”: “era un antiburgués que tenía que nadar en las aguas de la burguesía” (Gutiérrez Girardot, 1996, pp. XI-X). Es a esa condición inestable a la que el imaginario de la enfermedad aporta contenido, porque traduce en códigos somáticos legibles la ininteligibilidad de una conciencia destrozada que revela a través de síntomas físicos la pérdida de su unidad psíquica.

Ninguno de los médicos en *De sobremesa* fue capaz de captar esta ambigüedad. De nuevo en París, después de su estancia en Londres y dispuesto a seguir el consejo de Rivington de buscar a Helena, Fernández se ve cercado por una impresión “de angustia sin motivo y por consiguiente más odiosa, de ansiedad que no se refiere a nada, y a la cual preferiría un dolor más intenso” (p. 108). Va entonces a la consulta del profesor Charvet,¹⁸ “el sabio que ha resumido en los seis volúmenes de sus admirables ‘Lecciones sobre el sistema nervioso’, lo que sabe la ciencia de hoy a ese respecto” (p. 107).

Con la misma confianza y admiración que le había despertado Rivington, Fernández refiere a Charvet su abstinencia sexual de cinco meses, después de su encuentro con Helena, a lo que el médico responde:

¹⁸ Posiblemente, Silva concibe este personaje a partir de la figura de Jean-Martin Charcot (1825-1893), el famoso neurólogo cuyos trabajos y registros fotográficos sobre la histeria son de gran importancia dentro de la historia de la medicina moderna.

-Acabáramos, prorrumpió con una sonrisa de alegría que le alumbró toda la cara afeitada y le hizo al sacudir la cabeza brillar los cabellos blancos y lisos que, echados para atrás, le caen en espesa melena sobre el cuello del largo levitón negro. Acabáramos, ¿y ese capricho? ¿un voto de castidad hecho por usted a sus años y con esa facha?...

[...] ¡Supóngase usted una batería poderosa acumulando electricidad; una caldera produciendo vapor, electricidad y vapor que no se emplean. [...] Sobran las drogas, amigo mío, usted sabe el remedio, aplíquese... en dosis pequeñas al principio, agregó sonriendo siempre. (pp. 108-109)

La simplicidad de la respuesta, en boca de alguien reputado como sabio, con toda su carga del imaginario industrial (batería, caldera, vapor, electricidad), no deja dudas sobre el talante irónico del autor. Ante la insistencia de Fernández, Charvet le prescribe además ejercicio violento, baños calientes y altas dosis de bromuro que logran producir en el paciente una postración mayor. En ese estado de extremo decaimiento y debilidad se produce un tercer encuentro con dos miembros del personal médico, esta vez no escogido por voluntad de Fernández. Uno de ellos es un personaje “rosado y oloroso a Chypre” que viste “corbata lila” y es descrito por Fernández como “afeminado”. El otro es un individuo “rechoncho y carirredondo, de barbilla castaña y pelada cabeza”. El uno ausculta frenéticamente al paciente dándole “golpecitos con los dedos llenos de anillos”; el otro lo mira “con expresión entre irónica y despreciativa”. Como se ve, bajo ese régimen de la mirada, paciente y médicos se diagnostican mutuamente en una relación de común desconfianza.

Mientras los dos médicos conferencian en privado para deliberar mejor sobre el diagnóstico, Fernández es informado de una variedad de “noticias de la tierra”: matrimonios arreglados, fortunas en declive, títulos comprados; reporte convenientemente interrumpido por el “buchón de la cara irónica con el ceño fruncido” y “el de la corbata lila

y las doradas patillas más caricontento y más orondo que nunca”. Después de un exhaustivo catálogo de nuevos y viejos males, Fernández pregunta cuál de esas enfermedades creen que él tiene:

-Sería aventurado un diagnóstico en estos momentos en que la indecisión de los síntomas y las escasas nociones que poseemos sobre la etiología del mal, impiden la precisión requerida, dijo con gravedad sacerdotal... Los síntomas harían creer en una somnosis o en una narcolepsia, pero nada podemos precisar antes de que se regularicen las funciones del tubo digestivo. *Ingeniis largiter ventris...*

-Hay que purgarlo, soltó el esculapio de la cabeza calva, disparando aquella frase como un pistoletazo, y como si se tratara de un caballo. (p. 114)

Todo lo cual termina en la prescripción de una dosis de sal de Inglaterra “calculada para purgar a un toro de Durham”. Llama la atención que la evidente sinrazón y vulgaridad del discurso médico, en su momento de mayor delirio dentro de la novela, es contiguo en el texto a los chismes que dan cuenta de los ires y venires de la fortuna de algunos miembros de la clase social a la que Fernández –y Silva– pertenece. El enfermo protagonista es en este momento, a pesar de su postración física y psicológica, moralmente superior a su entorno.

Sin mejoría a la vista Fernández tiene nuevos encuentros con Charvet, quien se declara vencido ante la sintomatología del singular paciente: “...yo no sé lo que usted tiene. Si fuera un charlatán, le diría un nombre rotundamente; inventaría una entidad patológica a qué referir los fenómenos que estoy observando, y lo llenaría de drogas...” (p. 117)

Un remedio inesperado actúa favorablemente en el paciente, sin que parezca haber una relación lógica entre los síntomas y aquello que los hace desaparecer. “Era un licor rojizo, perfumado, meloso y amargo en que se fundían diez sabores extraños” (p. 118).

A pesar de su fama científica, Rivington y Charvet no parecen tener mucho que decir sobre el mal de Fernández. Este mal está del lado de aquello a lo que la ciencia no puede acceder. Es la excepcionalidad del artista que está exento tanto de las convenciones burguesas como del régimen de la ciencia. Rivington y Charvet, sin embargo, allanan el camino para que Fernández conozca la verdadera identidad de Helena: el primero mostrándole –y posteriormente entregándole como obsequio– el cuadro que habría actuado como detonante de la idealización de la mujer amada; el segundo ofreciendo la pista sobre los antecedentes familiares de Helena que terminan por completar el acertijo:

el modelo del cuadro de Siddal no puede ser la niña de dieciséis años con quien Fernández está obsesionado, pero sí su madre, la histórica Elizabeth Siddal, mujer y musa de Dante Gabriel Rossetti, modelo entonces de ese arquetipo femenino recompuesto con imaginaciones de los ángeles y las vírgenes de Fra Angélico y de las también medievales Beatrice y Laura, modelos femeninos de un tránsito por la poesía y el arte hacia los mundos de ultratumba. (Torres Duque, s.d.)

Los científicos están pues al servicio del poeta, único capaz de entender y ejercer el “sacerdocio laico” a favor de la belleza y el arte como lo absoluto y supremo. Pero Helena reposa muerta bajo la tierra y con ella muere también la posibilidad de los grandes ideales, como el plan de reformas en aquella república sudamericana para la que alguna vez el poeta concibió una revolución de hombres civilizados (como Rivington y Charvet). Tras enterarse de la muerte de Helena, Fernández va a Estados Unidos no ya para aprender allí el ejemplo de la dinámica moderna y después aplicarlo en su país, sino para pedirle a “vulgares ocupaciones mercantiles y al empleo incesante de mi actividad material lo que no me darían ni el amor ni el arte, el secreto para soportar la vida, que me sería imposible en el lugar donde, bajo la tierra, ha quedado una parte de mi alma” (p. 181). Sabemos que Silva no soportó la vida en tanto seguir vivo, en su circunstancia histórica, implicaba una serie de

compromisos que no podía suscribir. Por el contrario, José Fernández en *De sobremesa* parece entender finalmente

la Belleza como algo esencialmente improductivo, impráctico y aislado del decurso (productivo) del mundo. Pero tal idea, al parecer de consecuencias profundamente negativas (pesimismo, nihilismo, epicureísmo “irracionalista”) mostraba por su lado positivo el regodeo mismo en un Valor, contrapuesto a la historia y por ello mismo gozoso: la posibilidad de gozar de la forma, ya no como culto espiritual a una idea, sino como contemplación morosa de formas bellas en torno. Lo otro, la posibilidad de realizar un plan en el mundo [...] no podía ser visto más que como un cínico y dilettante *savoir vivre*, como se jacta de ilustrar a las mil maravillas el lector del diario de sobremesa: la política, el orden social, en su abrupta e irresponsable formulación por parte de Fernández, no es más que un estético juego, proyección de la capacidad contemplativa y acumulativa (y capitalistamente anticapitalista en su exceso y su poco cuidado del gasto y del trabajo) del artista. (Torres Duque, s.d.)

¿Se cura Fernández? Sí, en la medida en que silencia su cuerpo al acallar su ideal:

Helena, el plan de reforma de su país... En una de las interrupciones durante la lectura del diario dice:

he distribuido mis fuerzas entre el placer, el estudio y la acción; los planes políticos de entonces los he convertido en un *sport* que me divierte, y no tengo violentas impresiones sentimentales porque desprecio a fondo a las mujeres y nunca tengo al tiempo menos de dos aventuras amorosas para que las impresiones de una y otra se contrarresten y... (p. 92)

Fernández ha aceptado la comodidad de una vida burguesa, donde el arte ya no es el ideal del absoluto sino un elemento decorativo sujeto al valor de cambio, un adorno que encaja bien en el delicado *interieur* visto a través de una “pantalla de gasa y encajes”. Fernández se iguala a su entorno y puede al fin silenciar su cuerpo, que ya no es más una excepción a neutralizar o diagnosticar. Aunque la mayoría de lecturas de la novela afirman el triunfo del poeta sobre su mal, en beneficio de la expresión artística, el propio texto legitima una lectura opuesta. ¿Hablamos del artista protagonista o del autor? En el primer caso, es claro que lo que Fernández logra es una solución de compromiso que implica el

sacrificio de la singularidad de su deseo a cambio de tener el control sobre una existencia burguesa donde accidentes y emociones están convenientemente dosificados. En el segundo caso, el autor no logra en *De sobremesa*, apenas un esbozo de un proyecto idealmente más grande, reconducir, como piensa Torres Duque, “la enfermedad original, entropía del mundo [...] a la vitalidad y salubridad del mundo artístico, regido por sus propias leyes” (s.d.). Y en cuanto a Silva... Silva se suicida. Como lo dice con amarga ironía Sánchez Godoy: “Al final de su vida, Silva pidió a la medicina ser algo más que el escenario para narrar el padecimiento de su personaje. Ya no pidió más ni un diagnóstico ni una prescripción. Pidió una indicación para morir. En ello, la medicina no falló” (p. 320).

Capítulo IV

Lepra e imaginación melodramática en Amelia

Amelia, la novela del vallecaucano Guillermo Franky, fue publicada en 1924 por la Editorial Cromos. No se conocen nuevas ediciones. Podría pensarse, si se tiene en cuenta la empresa editora, que esta novela participa del discurso sobre la mujer que fue posible leer en las páginas de la revista del mismo nombre: un nuevo sujeto femenino que sin dejar de ser el ángel del hogar fue ganando autonomía para decidir sobre qué ropa usar o cómo llevar su apariencia física, tomando como modelos a las divas del cine europeo y, a partir de los años veinte, norteamericano,¹⁹ en lo que a fin de cuentas, como dice José Luis Romero, era sólo “un conjunto de recetas y fórmulas exteriores para modificar la apariencia de los usos y las costumbres” (p. 339).

Pero no es así. *Amelia* le debe más a “la hegemonía de una cultura de aldea y campanario en la que predominó un romanticismo rezagado, un rígido neoclasicismo y un modernismo discreto regado de mucha escolástica” (Hena Restrepo, recuperado: 2 de enero de 2009), que retoma varios de los estereotipos al uso provenientes de la lectura tradicionalista y patriarcal que se hizo de *María*, tanto en las instituciones educativas como en el campo intelectual de la región. En esa lectura, predominó por mucho tiempo la identificación de Efraín con el autor, Jorge Isaacs, desconociendo las evidentes contradicciones entre el aventurero escritor, siempre presto a defender su ideario liberal, y

¹⁹ Sobre este aspecto puede verse: Juan Carlos Arias, “Hollywood y la moda. Cine y vida cotidiana en la Bogotá de los años veinte”, en *Kinetoscopio*, vol. 17, núm. 81, diciembre 2007-febrero 2008, pp. 84-90.

el pusilánime Efraín, que acata resignado la autoridad paterna que lo obliga a alejarse de María.

Franky, el autor de *Amelia*, pertenecía a esa elite vallecaucana que, con especial fuerza en los años veinte, había incorporado la nueva ideología del progreso, favorecida en la región por la tecnificación del procesamiento del azúcar y el auge de la industria. Su tesis para optar al título de doctor en Jurisprudencia y Ciencias Políticas de la Universidad Nacional se llama “Apuntaciones sobre las sociedades o compañías de dinero” (1930), que delata un interés por el mundo de los negocios y el capital financiero. Sin embargo, en *Amelia* son claros los índices de los sentimientos aristocráticos del narrador, con muy poca cabida para valores laicos o igualitarios. A Manuel, su compañero inseparable, lo describe como “generoso no sólo por su apuesta figura sino por la nobilísima alcurnia de su familia” (p. 5). El mismo Manuel advierte al narrador sobre los padres de Amelia: “Mira que no son ricos y aunque son de buena familia sin embargo, son campesinos” (p. 35).

Este narrador da la espalda a lo que Williams describe como “la cultura predominantemente oral y triétnica del Gran Cauca” (p. 205), a favor de la “tradicción elitista y sofisticada de la cultura escrita” (p. 205), también presente en una región dividida entre una aristocracia opulenta y decididamente conservadora que tiene su expresión en novelas como *María* y *El alférez real* (1886) de Eustaquio Palacios, y las fuerzas populares predominantemente orales que no tendrían expresión escrita hasta las décadas del cuarenta y cincuenta, gracias a narradores como Arnoldo Palacios (*Las estrellas son negras, La selva y la lluvia*).

Amelia se mantiene estrictamente en el orbe de la cultura letrada, de corte hispánico y raigambre religiosa. En la descripción del viaje por Cundinamarca que lo va a llevar al encuentro con Amelia, el narrador escribe: “En el tren nada raro, al no serlo, la continua algarabía de los indios, que con sus guitarras y sus capadores, daban unos arpegios simplones al frío ambiente de la sabana” (p. 5); sus oídos, pues, acostumbrados a suaves arpegios de violín o a las voces “mundiales” de Tina Paggi o Pina Garavelli, y su imaginación “un tanto *chateaubriandesca*” (p. 60), no pueden leer los códigos de una música popular.

La novela comparte varios tópicos con *María*: la narración masculina en primera persona, la juventud de la protagonista femenina, la muerte de ésta, entendida como un sacrificio, la separación de los amantes, el sentimiento de culpabilidad del novio, la identificación de la mujer con la Virgen María, aunque la novela de Isaacs es claramente superior en el manejo de la técnica narrativa y en la complejidad del argumento y los personajes, como ha sido corroborado por su larga supervivencia en comparación con el olvido de la novela de Franky.

En *Amelia* encontramos a un narrador autoconsciente que al comienzo de la novela escribe: “Esta criaturita, de diez y seis años llamada Amelia, fue la verdadera inspiradora de este escrito –trágico, verdadero” (p. 7), y que además de la relación intertextual con *María* establece otras relaciones del mismo tipo a lo largo del relato, como esta *summa* de motivos literarios sobre los deliquios masculinos frente al amor de las damas: “Es verdad, Señor, que yo he recorrido todos los caminos; que me he sentado debajo de todas las encinas; que

he oído con complacencia pecaminosa los cantos diabólicos de las sirenas; que he sido, como un caballero andante, de capa y espada y que he remedado de cerca a Don Juan Tenorio” (p. 87).

Pero será el melodrama el código que nos permita una lectura de *Amelia*.

El ángel del melodrama

En *Deseo y ficción doméstica*, Nancy Armstrong afirma que la imagen de la mujer doméstica, ángel del hogar, no fue sólo el modelo de lo femenino, de lo conveniente y adecuado, sino que fue fundamental para la creación de la subjetividad burguesa. “Armstrong sigue así los planteamientos de Foucault, para quien la sexualidad fue un discurso producido en los siglos XVIII y XIX, que opuso el deseo a los valores del viejo orden [lazos de sangre, genealogías, conveniencias económicas]” (Silva Beaugard, p. 30). Este proyecto social, mediante el cual una nueva clase buscaba hacerse al poder, precisó para su ejecución de un aliado que, siguiendo a Peter Brooks, llamaremos la *imaginación melodramática*. Brooks vincula este nuevo tipo de sensibilidad a la secularización, la democratización y la sentimentalización, asociadas a la modernidad y la consecuente demanda de bienes culturales como producto de la creciente alfabetización.

Para Silva Beaugard:

Dentro de esta batalla por la valorización de la sensibilidad, hay que ubicar la construcción de la diferencia sexual a partir de la susceptibilidad de los nervios. Surge así, la idea según la cual las mujeres estaban provistas de nervios más delicados y sensibles que los hombres, pero desprovistas de una voluntad lo suficientemente fuerte para controlarlos. De esta manera se coloca a la mujer en un

pedestal –como se decía–, esto es, en el centro de la cultura de la sensibilidad, que termina confinándola al espacio doméstico. (pp. 31-32).

Pero, como consecuencia lógica, se le coloca también en el centro de todas las sospechas, como aquel ser que debe ser cuidado, protegido y vigilado.

Esta sensibilidad tuvo una recepción muy distinta en países como Inglaterra y Francia, que la fundaron, a la que se le otorgó en otros, como Colombia, con procesos sociales y políticos muy a la zaga. En Inglaterra, la exacerbación de los sentimientos y la sensibilidad estuvo asociada a la rigidez de la ética protestante y se convirtió en su aliada, mientras que, como lo muestra Brooks, en Francia se asoció a la Revolución francesa y su intento de desacralizar el mundo (y liberarlo de la hipócrita moral religiosa) para instaurar una nueva moralidad, inmanente a la existencia del hombre. De esta manera, Brooks considera al melodrama esencial para la imaginación moderna, pues más que un género, es un modo de representación de la realidad.

El melodrama, al igual que en la cultura de la sensibilidad y los sentimientos,²⁰ no puede desligarse de la moral. Moral y sentimientos están indisolublemente unidos, debido a que el melodrama surge como consecuencia de la desacralización, de la pérdida de fe en las historias sagradas. El melodrama postula un mundo moral oculto tras la superficie de la realidad, que se puede expresar y poner al descubierto gracias a los elementos característicos de este género. La grandiosidad, el exceso, el lenguaje expresivo, el empleo de la gestualidad, el maniqueísmo y *el texto de la mudez*, son todos mecanismos y recursos que muestran claramente, sin ambigüedades, un mundo moral oculto que puede ser leído por cualquiera. De allí que este género sea considerado esencialmente democrático. Más que la celebración de la virtud y la derrota del vicio, el melodrama busca su reconocimiento, poner al alcance de todos sus signos, y permitir la expresión de los sentimientos morales reprimidos. (Silva Beauregard, pp. 32-33).

²⁰ Esta última tendría matices distintos al melodrama, que es de origen francés, tal como lo ha estudiado G.J. Barker-Benfield en *The Culture of Sensibility. Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

La proliferación de narraciones sentimentales, y la manera sentimental de encarar la realidad son, según David Denby, parte esencial del proyecto de la Ilustración que fue un “proyecto de solidaridad y simpatía social” (p. 2). Sin embargo, en sociedades mucho menos igualitarias como las latinoamericanas, estos sentimientos de solidaridad y simpatía social están dosificados por la distancia y la necesidad de la exclusión del otro en aras de blindar la propia identidad, o por expresiones más abiertas de desprecio que, como lo ha puesto de presente William Ian Miller (1998, pp. 289-326), encierran un temor latente a la contaminación. Así, según Miller, “[e]l desprecio constituye el complejo emocional que articula y mantiene la jerarquía, el estatus, la categoría y la respetabilidad” (p. 304).

Lo anterior explica en parte la variante melodramática de una novela como *Amelia*, de inspiración mucho menos “democrática” (o precisamente democrática, según el postulado de Miller, para quien el desprecio se redistribuye en esta nueva era política) que sus modelos europeos. En la novela de Franky están presentes muchos de los tropos del melodrama: la tajante separación entre virtud y vicio, la inocencia amenazada, cierta movilidad social o *agenciamiento* de clase que más que por la educación o el trabajo se da a través del matrimonio por amor. Pero esos motivos se expresan todavía dentro de un mundo anclado en el institucionalismo católico y la estructura patriarcal, del cual el narrador es un portavoz eficaz, nunca acometido por la duda. En este contexto cultural, la novela, o incluso el folletín melodramático, resultan improbables, como lo señala el novelista Fernando Cruz Kronfly: “para una población analfabeta y alejada de una visión laica del mundo, para la cual no existe la idea del hombre como individualidad y aventura, la novela resulta un imposible” (1994, p. 153). Cabría agregar que lo que sí es posible es la narración

autoconsciente que Williams señala como predominante, pero no exclusiva, del altiplano cundiboyacense con su cultura letrada, que produce no narraciones “democráticas” sino novelas “elitistas” donde el lector asiste al desenvolvimiento mismo del proceso de escritura, este sí aventurero e individual: *La vorágine*, *Cuatro años a bordo de mí mismo*. También en *Amelia* como en las dos novelas anteriores, el viaje da forma a una experiencia del otro.

Pero ese otro en la novela de Franky está visto desde una actitud paternal, que no excluye, en su compleja ecuación emocional, la compasión y la lástima. Estos sentimientos serían, siguiendo a Miller, formas controladas y aristocráticas de desprecio y declaraciones de la “superioridad relativa” (p. 300) del narrador. Éste no sólo es de más alta clase social y mejor educación que Amelia, sino que es portador de un saber y una *visión del mundo* que lo distingue: el saber médico. Amelia no pertenece a los estratos bajos de la sociedad, productores de “algarabía” o todavía no novelables para un escritor como Franky, sino a una clase campesina emergente que ha logrado acumular capital por la explotación de la tierra y los beneficios de la bonanza cafetera.

Es esa familia sin mácula, salvo su origen no aristocrático, la que va a sufrir en “carne propia” los rigores de la lepra, frente a la mirada impotente del médico narrador. Así se configura de manera concreta el temor a la contaminación, latente, según Miller, en el desprecio que manifiestan los superiores por los inferiores en contextos sociales muy jerárquicos (pp. 289-326). Antes de que la enfermedad se revele, el narrador ya ha dado pruebas abundantes de su imaginación melodramática; él pertenece a una familia

vallecaucana dedicada también a la explotación de la tierra, que ha estudiado medicina en Bogotá desde donde llega al pueblo de Amelia a ejercer su profesión. La polarización campo vs ciudad = virtud vs vicio, un tópico del melodrama popular latinoamericano, queda establecida por el narrador desde las primeras páginas:

Las pocas veces que había hablado con Amelia me había convencido de su raro talento, sencillo y oportuno. Pasaron como en visión desagradable todas las ex novias de la capital. Mi espíritu, un tanto cansado, de las aristocracias y de los refinamientos sociales; enemigos de esos fingimientos y artificios de la mujer en Bogotá, quería una naturaleza nueva, un ser inocente y hasta donde se puede, inculto; un ser que no sepa de teatros, de bailes, de palcos y desenvolturas; que no sepa toda la máquina social, que no entienda cómo van los hogares y que ignore que allá se matan a diario por crímenes secretos de la alta sociedad. De una naturaleza plástica para formarla a mi modo. Que todo su lujo consiste en modestas telas y que no esté soñando con una piel, un sobretodo parisiense a la *dernier*. (p. 13)

El lector tiene claro que el narrador, dentro de su proceso de escritura autoconsciente, ya conoce el destino de Amelia, lo que favorece en él la idealización del personaje, presentado siempre como una víctima inocente de fuerzas oscuras. ¿Pero cuáles son esas fuerzas oscuras? Sobre este punto la novela guarda un raro silencio que se contradice con el didactismo propio de la estructura melodramática, donde el destino de los personajes siempre encierra una advertencia moral evidente para el público.

En *Amelia* esa lección es ambigua, salvo si se interpreta como un caso bíblico de sufrimiento del justo, en la tradición de Job. “Carlos mío –le escribe Amelia al narrador–: Nos ha herido la mano del señor; sólo me falta el estercolero para ser el Job moderno” (p. 89). Pero el narrador es un médico, y si bien en muchos pasajes de la novela se entrega a una interpretación religiosa de los hechos, es factible intentar otras lecturas.

En *Amelia* el relato es posterior a los hechos, por lo que se podría especular que una gran culpa es la fuerza inconsciente que motiva la escritura. Si se consideran las relaciones intertextuales entre *María* y *Amelia*, no sería descabellado retomar para la novela de Franky parte de la interpretación que el escritor vallecaucano Rodrigo Parra Sandoval desarrolla en *María, más allá del paraíso*. En la perspectiva de Parra, Efraín es el verdadero culpable de la muerte de María, es el asesino. Esto explicaría la estructuración narrativa de la novela y en concreto su forma autobiográfica. Efraín cuenta una novela policíaca narrada por el criminal (que es él mismo), quien termina expulsado del paraíso. Para Parra lo más original de *María* es que el criminal es a su vez el investigador, y el primer interesado en esclarecer, en el recuerdo, el crimen. La escritura funciona entonces como un gran gesto propiciatorio en honor a María (p. 82).

Hay varios índices en *Amelia* que permiten seguir adelante con una lectura de este tipo que en principio parecería un delirio interpretativo.

1. El narrador, a pesar de su saber médico, no es capaz de leer las señales que Amelia envía sobre la gestación de su enfermedad. Mientras Amelia le dice varias veces a Carlos que siente que él es raro, el narrador-médico no hace una interpretación adecuada de sus gestos, otro tópico de la imaginación melodramática, aunque los recupera en la escritura y los siembra como pistas en el relato:

“Al tocar mi mano con su mano, noté cierta nerviosidad rara” (p. 12).

“Se puso pálida y sus labios temblaban como de miedo” (p. 16).

“Los labios le temblaban y había cierta palidez rara en su semblante” (p. 21).

“Estando todavía en el corredor, entró una gran mariposa, por la ventana que daba a la calle. Manuel, mi compañero, sumamente agorero y fatalista, empezó a decir que deberíamos aplazar el viaje por ser ese animalejo de muy mal agüero” (p. 43).

2. La prolongada ausencia de Carlos, quien se aleja de Amelia por espacio de un año, distraído en asuntos familiares y de negocios es, no sólo otra clara relación intertextual con *María*, sino, dentro de la lógica del relato, un aplazamiento del compromiso matrimonial sin mayores justificaciones. Cuando Amelia envía a Carlos un telegrama anunciándole la desgracia de su familia, éste regresa con ella y alcanza a cumplir su expiación en vida de su amada. Presta su cuerpo para experimentos que buscan curar la lepra con precipitinas o anticuerpos: si a un enfermo con lepra de San Antonio, que es sólo de las extremidades, se le inyectaba sangre de otro con lepra general, se creía posible que la sangre de aquel diera un suero que inyectado en una persona sana, no sólo no lo infectara sino que produjera a su vez un suero capaz de aliviar a un enfermo de lepra en primer grado. Pero son inútiles. Hasta el final el médico ensaya curaciones con aceite de chalmougra y ginocordatos de soda, que también fallan.

La ciencia fracasa en *Amelia* pero el narrador tiene a mano los consuelos de la religión, y claramente toma partido, por lo menos conscientemente, por una explicación mística de los hechos. A pesar de los vacíos que se abren como grandes interrogantes en el relato, la imaginación melodramática, trasunto de una visión romántica –rezagada–, triunfa al final:

A los pocos días dejaba todos los seres queridos para ir a buscar en las tumbas de los mares y en la vida del exterior, la calma que para siempre había perdido, y que

no recobraré sino cuando a través de la tumba llegue, después de llevar con santa resignación, al país de las almas inocentes, donde encontraré a mi Amelia. (p. 121)

En *Amelia*, entonces, el discurso médico termina subordinado al discurso religioso. Conviene considerar que en la historia particular de la lepra en Colombia, ambos discursos se trenzaron en una larga batalla por el poder para imponer su “interpretación” de la enfermedad. Como se vio en el primer capítulo, la medicina colombiana comenzó a convertirse en una ocupación profesional a finales del siglo XIX:

los médicos organizados en asociaciones médicas comenzaron a orientar sus actividades más hacia el grupo profesional que hacia su propia clientela. La investigación científica se convirtió en uno de los medios para adquirir prestigio dentro de la profesión ya que estas academias y sociedades estimulaban el estudio del diagnóstico, clasificación y causa de las enfermedades locales. (Obregón, 2002, p. 164).

Y la lepra fue uno de esos objetos privilegiados de investigación para un campo médico que consideraba que la medicina debía ser parte forma integral de la construcción de la nación: “Ésta era la contribución de la profesión al proyecto civilizador de las élites; así como sus pares franceses, los médicos colombianos entendían su tarea como una ‘misión civilizadora’” (Obregón, 2002, p. 165). Pero el proceso de construcción de saber sobre la lepra no estuvo exento de intereses de distinta índole que determinaron su comprensión social.

Batallas infructuosas, imaginación triunfante

Desde el siglo XIX, la campaña antilepra, en la que participaron activamente médicos, funcionarios del gobierno y religiosos con intereses en las zonas de “confinamiento” de los leprosos, propagó cifras sobre la incidencia de la enfermedad que

los investigadores modernos consideran a todas luces exageradas, con la intención de generar una mayor atención sobre el problema,²¹ y mejores condiciones y presupuestos para los lazaretos que se habían establecido en Caño del Loro (cerca a Cartagena), Agua de Dios (Cundinamarca) y Contratación (Santander), con el fin de aislar a los enfermos. Para Diana Obregón:

El pánico creado por los médicos, si bien pudo haber estado motivado por el pavor a la lepra que se produjo en Europa y Estados Unidos, tenía como objetivo principal medicalizar la enfermedad puesto que entonces la lepra no era un asunto propiamente médico. El manejo de los lazaretos y el cuidado de los enfermos estaba en manos de comunidades religiosas y de organizaciones de caridad. Los médicos reaccionaron frente a la expansión de la enfermedad en función de los intereses de la profesión médica y de la necesidad de afirmar su autoridad cultural. (2002, pp. 159-160).

A pesar de las múltiples contiendas al respecto, la idea de que la lepra era una enfermedad contagiosa prevaleció hasta mediados del siglo XX, y aún hoy resultaría imposible decir que tal idea esté desterrada. En las primeras décadas del XX la tesis de que la lepra era una enfermedad ligada al grado de cultura social y civilización tuvo también gran aceptación, pues todos los pueblos civilizados la habían visto desaparecer con el progreso y el bienestar (Pedraza, p. 145). En *Cartilla sobre la lepra* (1937), una publicación del Departamento Nacional de Higiene, se afirmaba que el contagio de la lepra era microbiano y se señalaba la predisposición a ella de organismos debilitados por el alcoholismo, las enfermedades y la falta de higiene. Aún hoy se desconoce el modo exacto

²¹ En 1891, en el número 15 de la *Revista Médica*, Abraham Aparicio afirmó que el número de leprosos en Colombia era de 20 mil. Según Diana Obregón, desde ese momento los médicos y otros grupos interesados comenzaron a anunciar un número cada vez mayor de leprosos reales o ficticios sin que sus datos se apoyaran en un censo. Por ejemplo, la Orden Salesiana tomó las estadísticas exageradas y las exageró a su vez. Los Salesianos estaban a cargo de los lazaretos colombianos y su autoridad allí era mucho mayor que el poder del gobierno o de la comunidad médica. El objetivo de la cruzada salesiana era estimular la caridad cristiana, mientras la intención de la comunidad médica era medicalizar la lepra arrebatándola a la filantropía. (*Batallas contra la lepra, Op. Cit.* pp. 180-184)

de transmisión, si bien “la teoría más plausible en la actualidad es que *M. leprae* entra en el organismo a través del tracto respiratorio y alcanza los nervios y la piel por la vía del torrente sanguíneo” (Obregón, 2002, p. 35). La infección podría tener lugar tras un contacto íntimo y prolongado con personas infectadas, pero excepcionalmente por intercambios cortos o esporádicos.

Aunque la enfermedad presenta una enorme variedad clínica e histopatológica “las descripciones populares y literarias de la lepra se basan usualmente en estas formas extremas, ignorando los casos más benignos” (Obregón, 2002, p. 37), lo que propicia su inmediata identificación con lo obscuro. En el caso de *Amelia*, el narrador omite la descripción concreta del horror físico de la protagonista y su familia –omite lo obscuro–, pero en ningún momento, a pesar de su condición de médico, corrige o modera la imaginación popular. Al contrario, los excesos de ésta le sirven para dar forma y justificación a su desprecio, que en este caso se expresa como lástima y compasión.

La figura del leproso aportó a esta imaginación popular poderosas metáforas y su imagen aún está cargada de implicaciones de depravación y pecado, que reviven con nuevas epidemias o se asocian a situaciones de extrema abyección. En 1980, la revista *Time* llamó al herpes genital, la “nueva lepra sexual”; durante los primeros tiempos de la pandemia del Sida fue frecuente la asociación entre las dos enfermedades y se consideró a los enfermos una suerte de “leproso moderno”; en 2007 la ex candidata presidencial colombiana Ingrid Betancourt se refirió a los secuestrados, en una carta enviada desde la selva, como los “leproso de la fiesta”. Esta imaginación, plenamente vigente, confirma lo

que Susan Sontag analiza en *La enfermedad y sus metáforas*, sobre algunos males “misteriosos” que se usan como sustitutos para expresar lo que se considera moralmente erróneo o peligroso (pp. 10-15). La lepra reúne las condiciones para ser una de esas enfermedades generadoras de sustantivos que identifican al paciente con el mal: epiléptico, sifilítico, leproso, y le impiden o dificultan cualquier tipo de interacción social. “Me ha pasado la mayor desgracia que puede pasar a una mujer!” (p. 80), escribe Amelia en un telegrama donde le comunica a Carlos su decisión de desistir del compromiso matrimonial.

Según Diana Obregón, esta particularidad de la lepra, que se tornó en el referente universal de las enfermedades como la peor, gracias, entre otros, a los “buenos oficios” de la literatura popular y con frecuencia también de la científica, ha “interferido ampliamente la expansión del conocimiento sobre la enfermedad. [...] la investigación sobre este tema es escasa porque la lepra no ha sido a cabalidad definida culturalmente como una enfermedad, sino como ‘una condición moral parabolizada’” (pp. 18-19).

Y esto a pesar de que en las primeras décadas del siglo XX se dan las condiciones para una acción “laica y racional” del Estado contra la lepra: el cuerpo médico ya se había formado como gremio, el contexto internacional era favorable a una mayor atención sobre la enfermedad (que se discutía ampliamente en congresos internacionales y había sido preocupación obsesiva en algunos lugares del mundo con alta incidencia como Noruega o Hawai), y los gobiernos colombianos tanto como las élites del país habían enfocado su discurso en ideas como progreso y civilización. La lepra era claramente un obstáculo en esa dirección. El gobierno del general Rafael Reyes (1904-1909) “aprobó leyes severas que

establecían como obligatorio el aislamiento de los leprosos, el Estado colombiano tomó el control de los lazaretos y los médicos efectuaron los primeros intentos de medicalización de la lepra” (Obregón, 2002, p. 204). Estos últimos, como se dijo antes, se esforzaron por establecer de manera inequívoca su autoridad científica en cuestiones de lepra, pero su fracaso fue ostensible si se juzga por los testimonios de los enfermos (rastreados en la abundante producción literaria, especialmente de Agua de Dios, recogida sobre todo en periódicos, memorias e historias del lugar), quienes cuestionaron permanentemente las propuestas médicas, y por la persistencia del Estado “que seguía pretendiendo contratar expertos extranjeros para encontrar soluciones al problema” (Obregón, 2002, p. 205).

La medicalización de la lepra no mejoró la situación de los enfermos. En *Amelia* se ve claramente la intransigencia del régimen segregacionista y su carácter policivo. Amelia y Carlos tratan de escapar de Agua de Dios para cumplir al fin la promesa del matrimonio, pero son detenidos en la huida como verdaderos delincuentes. Y esto ocurría cuando la autoridad sobre la lepra ya estaba predominantemente en manos de los médicos.

Los esfuerzos por esclarecer la etiología del mal fueron contradictorios y, como ya se vio, viciados por diversos intereses. Prevalció el pánico frente al posible contagio, el cual además era socialmente útil para imponer restricciones de diferente índole: higiénicas y sexuales, especialmente. *El emigrante*, un libro que documenta de forma novelada la experiencia de Fuad Muvdi Chain, quien fue médico de Agua de Dios en los años cincuenta, incluye testimonios de primera mano sobre los abusos cometidos en los lazaretos

y el matiz de caza de brujas que muchas veces adquirió la lucha contra la enfermedad. En boca de una monja se ponen las siguientes aseveraciones:

-No se imagina la cantidad de injusticias que se ha cometido con esta pobre gente, por el temor al contagio de la enfermedad se les separaba de sus hijos recién nacidos, se les prohibió el ejercicio de ciertas profesiones y oficios de acuerdo a la resolución del Departamento Nacional de Higiene, creo que fechada en 1933. Específicamente se les prohibía: elaborar, preparar o vender comestibles, bebidas o medicamentos. Servicios domésticos, nodrizas o amas de cría, peluquería, manicura, masajes, lavandería, sastrería y similares. No podían ser empleados ni abogados, notarios, médicos, parteros, dentistas, farmacéuticos, profesores u otro que requiriera trato colectivo y desde luego, el ejercicio de la prostitución. (p. 181)

Y en boca del protagonista de la novela leemos además la siguiente declaración: “Hemos progresado pero a paso de tortuga. Al parecer es muy poco, por no decir nulo, el presupuesto oficial para investigación” (p. 158).

La imaginación popular, en cambio, avanzó a pasos de gacela. Según Zandra Pedraza: “La lepra fue una de las enfermedades más repugnantes para la imaginación de principios de siglo, ya que representaba sin atenuantes todo lo que la sensibilidad somática moderna quería desterrar” (p. 144). Una enfermedad que “roe la piel violando su tersura, expone la carne carcomida, informe, viscosa y hedionda hasta trocar el cuerpo en una auténtica mortificación” (Pedraza, p. 144) tenía por fuerza que desplegar los resortes de la imaginación, que adoptó a veces acentos de terror y otras veces fue sentimentalizada.

En esta última línea se ubican otras producciones culturales de las décadas del diez y el veinte que abordaron el asunto de la lepra.

Estrategias de sentimentalización

El 4 de marzo de 1916 se estrenó en el Teatro Colón de Bogotá el drama en tres actos *Como los muertos*, de Antonio Álvarez Lleras, el dramaturgo colombiano más famoso de la época. Esta vez, el enfermo de lepra es el protagonista masculino, quien apabullado por la vergüenza de la enfermedad termina por suicidarse. En esta obra, que en el transcurso de su relato el narrador de *Amelia* dice haber visto en el Municipal, se ofrecen abundantes dosis de imaginación melodramática, como en el siguiente fragmento, en el cual el protagonista le declara a su esposa:

Olvídame, Blanca, bórrame de ti... Que de mi existencia sólo te quede un recuerdo triste, pálido... (Desvariando.) Hay recuerdos sangrientos como las heridas y recuerdos pálidos como los lirios, como los muertos... Los lirios se deshojan, mueren... Mueren lentamente...rindiéndose bajo la fatiga como los espíritus... sin quejarse... Muestra... Mírame... ¿Por qué se te han desteñido los labios? Los labios se destiñen con la fiebre... En los labios se agitan el deseo, el desgaste de los sentidos... Mírame la frente... En las frentes de los hombres se trasluce todo, como en los labios de las mujeres... Hay frentes amarillas, lívidas, en que vaga la muerte... Yo tuve una frente blanca... Era la juventud, la alegría... Tus labios eran rojos... Unos labios devotos, con devoción ardiente por la vida, rojos como las rosas de Asís... Las rosas y los labios se parecen... El poeta de la familia lo decía... El suicida... Cultivaba un rosal de flores rojas bajo su ventana... Amaba las rosas y las mujeres... Por eso se dio la muerte!... (p. 60)

El romanticismo rezagado, los excesos, la interpretación de los gestos y las señales del cuerpo, obligan a pensar en una comunidad de intereses entre esta pieza dramática y *Amelia*. En *Como los muertos*, también los consuelos religiosos sellan el pacto final entre el autor y la ideología dominante. En el momento del desenlace fatal, un sacerdote, el padre Martínez, es quien se encarga de asistir de sentido el hecho, cuando le dice a Blanca, la esposa del desafortunado protagonista, y quien ha estado a un paso del adulterio: “Eleve

usted al cielo sus oraciones... Quizá sea esta desgracia la luz que a su marido le viene de lo alto... La fe por fin... Y para usted... la salvación (suena adentro un disparo)” (p. 61).

Como en *Amelia*, también en *Como los muertos* la tragedia de la lepra ocurre en una “esclarecida” familia, como una forma de infundir más terror al permitirse pensar que tal desgracia podía ocurrir a “uno de los nuestros”. En la realidad la lepra afectó en mucho mayor grado a sectores sociales desfavorecidos y reacios a entrar en la nueva cultura de la higiene que se había convertido en propósito nacional. La sentimentalización del tema de la lepra y la omnipresente interpretación religiosa de los hechos científicos en *Como los muertos* y *Amelia*, funcionó como una campana neumática que protegía a la clase social que leía novelas o asistía al teatro, de lo más abyecto del tema, al envolverlo en consuelos místicos, al mismo tiempo que lo acercaba con el propósito de despertar en esa clase social una (falsa) ilusión de comunidad o caridad cristiana. Se trataba de permitir que sobre el escenario familiar se paseara por un momento el mal y la abyección para que luego uno y otra fueran aniquilados por la fuerzas del bien y por su virtud regeneradora. La catarsis aristotélica cumplía su ritual.

En los años veinte, cuando se asistió al primer *boom* de películas colombianas, la mayoría con una matriz melodramática, se realizó una adaptación de *Como los muertos* (1925), dirigida por Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico. En 1974, Eduardo Mendoza Varela recogió los incidentes alrededor de la película:

un numeroso grupo de gente elevó sus protestas. Los cafeteros, por ejemplo, habían manifestado que la exhibición de *Como los muertos* en el exterior, traería una inmediata baja del café, porque su protagonista aparecía señalado con el temible mal

bíblico. Y hubo quienes opinaron que se debía cambiar la enfermedad de don Manuel por cualquier otra menos lesiva para nuestros intereses económicos.²²

El argumento no suena ajeno a polémicas recientes que condenan como lesiva para la buena imagen del país la sobreexposición en el cine y la literatura de la “lepra de la violencia” o la “lepra del narcotráfico”. En los años veinte, la polémica sobre *Como los muertos* también contó con que se trataba de la segunda película sobre la lepra en menos de dos años, pues en 1924 Arturo Acevedo Vallarino había dirigido *La tragedia del silencio*, un melodrama romántico en el que un joven esposo, creyendo ser víctima de la lepra, decide abandonar el hogar, mientras un estudiante entra a terciar por el amor de la esposa del presunto enfermo. Aunque esta vez se trata de un error en el diagnóstico, y por lo tanto de un malentendido, llama la atención el hecho de que en las tres obras citadas: *Amelia*, *Como los muertos* y *La tragedia del silencio*, la lepra, ese mal identificado con el error moral, aparezca como una brutal amenaza que se ensaña contra la unidad familiar. Y que, en todos los casos, con ella se dé cumplimiento a una suerte de castigo frente a alguna forma de infidelidad —el adulterio, la dilación del compromiso—.

Guillermo Franky, Antonio Álvarez Lleras y Arturo Acevedo Vallarino se muestran conformes con el orden social y prestos a defenderlo de las amenazas del medio, representadas, entre otras, por enfermedades como la lepra. Ellos son esclarecidos representantes de la *visión del mundo* de la Arcadia Heleno Católica, que se expresaron en un lenguaje didáctico y heredado del romanticismo decimonónico, un *sociolecto* convencional y fácilmente asimilable por el círculo social al que estaba destinado.

²² Eduardo Mendoza Varela, “Hablemos de cine”, en *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, febrero 3 de 1974, p. 3.

Los tres supieron además aprovechar las nuevas condiciones del campo cultural para distribuir mejor sus productos: el naciente entusiasmo por la producción cinematográfica, la consolidación del teatro como espectáculo para las élites, la fundación, a mediados de los veinte, de suplementos culturales en los periódicos, la moda de publicar novelas por entregas y la creación de empresas editoriales destinadas a satisfacer las demandas de lectura de un público potencialmente más amplio. Hay que aclarar que esas variaciones en el campo cultural no estuvieron acompañadas de una dinámica social más incluyente que correspondiera a la movilidad de la economía, especialmente en los años veinte.

Será en la década siguiente y gracias en parte a la incidencia de la República liberal, cuando nuevos sectores sociales, producto de ese desarrollo, tengan una voz.

Capítulo V

Sífilis y degeneración racial en *El criminal*

En la novela colombiana, el nombre de José Antonio Osorio Lizarazo se asocia a la irrupción de elementos heterogéneos que habían sido excluidos del material considerado novelable, o que no tenían aún la suficiente entidad sociológica para hacerse visibles. Su proyecto estético se corresponde con los rápidos cambios que afectan a las ciudades latinoamericanas con especial énfasis en los años posteriores a la crisis económica que empezó en 1929. El historiador argentino José Luis Romero ha analizado estos cambios en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, describiendo este particular momento histórico como el de las “ciudades masificadas”, donde la mentalidad burguesa dominante entre 1880 y 1930, y cerrada en sus privilegios, empieza a hacer agua y se ve obligada a gestionar la asimilación de nuevas capas sociales en ciudades que progresivamente se le escapan de las manos: “empezó a brotar de entre las grietas de la sociedad constituida mucha gente de impreciso origen que procuraba instalarse en ella; y a medida que lo lograba se transmutaba aquella en una nueva sociedad, que apareció por primera vez en ciertas ciudades con rasgos inéditos” (Romero, p. 385).

En el orden anterior había imperado “una concepción profundamente individualista tanto de la sociedad, como del éxito, que no excluía la creencia en cierta providencia profana que operaba sobre el conjunto y regulaba los ascensos sociales según el principio de la selección natural” (Romero, p. 374). En el nuevo orden empezaron a constituirse esos

imprecisos grupos sociales ajenos a la estructura tradicional y “algunas ciudades de intenso y rápido crecimiento empezaron a insinuar una transformación de su fisonomía urbana: dejaron de ser estrictamente ciudades para transformarse en una yuxtaposición de guetos incomunicados y anómicos. La anomia empezó a ser también una característica del conjunto” (Romero, p. 388).

Precisamente este concepto de anomia es fundamental para el análisis que Edison Neira hace en *La gran ciudad latinoamericana. Bogotá en la obra de José Antonio Osorio Lizarazo*, un estudio que salda una deuda de la crítica literaria del país con la narrativa del autor bogotano. Para Neira “Osorio Lizarazo descubre el tipo de resentimiento que hay en las relaciones sociales, al tiempo que describe claramente la atrofia del hombre marginal y de su contorno como resultado de un proceso anómico que se extiende a toda la sociedad” (p. 36). La lectura que Neira hace de la producción novelística de Osorio Lizarazo sigue de cerca las categorías de análisis de José Luis Romero con respecto a la sociedad anómica que se instala en el corazón de las grandes ciudades latinoamericanas: “angustioso conjunto de seres humanos individuales y concretos, agobiados por la miseria y la desesperanza, impotentes frente al monstruo que los mantenía sometidos y cuyos designios no alcanzaban a entender” (Romero, citado en Neira, p. 38).

Y esto a pesar de que Bogotá es una ciudad anómala para el análisis emprendido por Romero, por haber sido mucho menos dinámica en sus estructuras, aunque haya sido afectada por procesos incontrolables de inmigración interna por lo menos desde la Guerra de los Mil Días (1899-1902). Durante la etapa predominantemente burguesa de otras

ciudades latinoamericanas, con su correspondiente flexibilización de costumbres y entronización de libertades individuales, Bogotá mantuvo una apariencia de ciudad cerrada y colonial, insufrible para los adalides radicales del progreso o para cierto rastacuerismo tan bien representado por el José Fernández de *De sobremesa*. Romero cita las impresiones del viajero Pierre de D'Espagnat en *Souvenirs de la Nouvelle Grenade* (1901), formuladas a manera de consejo para las buenas familias bogotanas que lo acogieron:

El único temor que yo formaría sería el de ver a las bogotanas cediendo a un modernismo incongruente de vestidos, en un cuadro como el de Bogotá, tan particular, de una gravedad sentimental y católica tan especial. Sean cuales fueren los decretos de la tiranía universal de la moda de París, el vestido que le va mejor a la sudamericana, el que armoniza mejor con ese medio de pasión y de fe, es y será siempre la mantilla, que le da su sello propio y afortunado. (p. 339)

El ciclo de novelas bogotanas de Osorio Lizarazo (*La casa de vecindad*, 1930; *El criminal*, 1935; *Hombres sin presente*, 1938; *Garabato*, 1939; *El pantano*, 1952; *El día del odio*, 1952, y *El camino en la sombra*, 1965) se ajusta, entonces, difícilmente a la periodización propuesta por Romero, porque la capital colombiana se transformó “a su manera”: cuando para el historiador argentino empieza el ciclo de las “ciudades masificadas” (1930), en Bogotá aún no había triunfado plenamente la mentalidad burguesa. Sin embargo, es evidente que Bogotá sufrió un primer proceso de masificación en la primera mitad del siglo XX y que la composición social de muchos personajes de Osorio Lizarazo corresponde a esos “imprecisos orígenes” señalados por Romero: inmigrantes atraídos por los señuelos de la gran ciudad y que se instalan en sus bordes, sin participar en la sociedad formalizada ni en sus formas de vida. Las ciudades de apariencia apacible y sosegada se fueron desfigurando hasta convertirse, según la expresión de Romero, en “monstruos sociales”. Hay que suponer que esta gente de “imprecisos orígenes” empezó a

hacerse demasiado visible, despertando la incomodidad y el desprecio de las clases tradicionales que empezaron su huida hacia los barrios del Norte. De acuerdo con Miller, si “el superior considera que los inferiores no pasan desapercibidos como debieran, podemos esperar que surjan desprecios basados en distintos motivos y compuestos de distintas maneras” (p. 301). Como se verá más adelante, el personaje de Higinio González en *El criminal* interioriza estas nuevas formas de desprecio propias de una sociedad de apariencias democráticas y, a su vez, ejerce el desprecio hacia arriba o desprecio hacia los socialmente superiores.

Para Edison Neira, por su parte, “el campo se vuelca sobre la ciudad intensificando la tensión entre tradición y modernidad, con lo cual se pone de manifiesto no tanto un *dualismo* histórico, como sí un modelo asincrónico de relaciones sociales y de maneras de concebir la ciudad” (p. 25).

Neira advierte que en Osorio:

la masificación acentúa la crisis de valores de un mundo simbólico construido en torno a la figura de la *hacienda* y, al mismo tiempo, “acosa” el estilo de vida de todas las clases tradicionales, sobre todo de las más opulentas, cuyos intentos de modernización nunca estuvieron a la altura de las nuevas circunstancias: Osorio revela que con la fundación del barrio de mansiones Chapinero, en el norte de Bogotá, los grupos dominantes dejan una estela de conflictos sin resolver en la vieja ciudad y en el centro de Bogotá; en cada novela del ciclo bogotano de Osorio, se observa que dichos conflictos aparecen detrás de los talones del fugitivo opulento, y lo logran invadiendo, a través de rateros, nocheras y guarichas del “bajo pueblo”, el sosiego pasajero de las “guarichas de la alta” y los “señoritos urbanos”, que aparecen apenas mencionados en novelas como *El día del odio*. (Neira, p. 24).

Es bueno dejar claro que la aproximación de Osorio Lizarazo es más sentimental que sociológica o estetizante, y que siempre hay un alto componente ideológico en su

mirada a estas clases emergentes. En la “tensión entre el ideal estético y la realidad, Osorio opta por el componente sensible del ser, el *alma popular*, sin anteponer un propósito de embellecimiento” (Neira, p. 49). El autor anhela “la afirmación de un equilibrio y una justicia social” (Osorio Lizarazo, 1978, p. 422), y en la búsqueda de hacer más explícito ese propósito se permite comentarios y digresiones de diferente índole, que no están subordinados a la lógica del personaje sino a la intención de hacer más transparente la matriz ideológica.

A este respecto hay toda una tradición que juzgó de forma muy despectiva la obra de Osorio Lizarazo y que llega hasta un artículo reciente de Myriam Luque de Peña, en la ambiciosa obra *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, publicada por el Ministerio de Cultura en 2000. Luque de Peña afirma sobre las novelas de Osorio que:

la técnica utilizada en la mayor parte de ellas es tradicionalista: el argumento y la concepción de situaciones y ambientes es elemental; la caracterización de personajes es muy débil y poco convincente ya que están definidos de antemano por un narrador omnisciente. La ciudad de denuncia y los frecuentes comentarios a través de las intromisiones autorales, sacrifican muchos elementos literarios. (p. 167).

Neira tiene una opinión muy diferente: “Osorio vislumbra tempranamente la importancia que para el arte debía tener la tensión *masificación-diferencia*, y recrea la *naciente* sociedad de masas re-construyendo un espíritu en seres ‘repetidos’ que no parecían poseerlo ni para los escritores ni para los científicos sociales en Colombia” (Neira, p. 24). En igual sentido, para Ernesto Volkening, la actitud reiterativa e incluso parsimoniosa de muchas de las narraciones de Osorio Lizarazo es una de las grandes cualidades de su obra (p. 350).

El criminal, muy poco considerada en los estudios críticos sobre Osorio Lizarazo, permite verificar las mismas virtudes y limitaciones hasta aquí mencionadas.

Anomia y anonimato

La novela *El criminal* se terminó de escribir en Barranquilla en 1932, y vio la luz en Bogotá, tres años más tarde. Aparte de la prolífica información científica sobre la sífilis que la novela contiene –en el sociolecto propio de los médicos–, inaccesible en décadas anteriores, y de la importancia que en ella tienen los dispensarios –muy al uso sobre todo en los años treinta– donde se atendía a la población enferma, especialmente prostitutas, hay pocos datos que permitan precisar el momento histórico en que ocurre el relato, aunque por los anteriores detalles es posible suponer que lo que se narra es contemporáneo a la escritura.

Bogotá en la década del treinta bordea los 300 mil habitantes y empieza a acusar las consecuencias de los gobiernos liberales que habían asumido el poder después de la larga hegemonía conservadora. Aunque los esfuerzos modernizadores venían de tiempo atrás y hubo logros importantes en gobiernos como los de Rafael Reyes (1904-1909) y Pedro Nel Ospina (1922-1926), los gobiernos liberales los profundizan y se tuvo la sensación de estar viviendo una nueva época con adelantos significativos en campos específicos como las comunicaciones y las obras públicas, que permiten hablar de un país menos aislado en regiones semiautónomas.

Al mismo tiempo, se da una nueva valoración del elemento humano, después de más de una década de polémicas sobre la degeneración colectiva de la raza en Colombia. Estas deficiencias biológicas que serían el impedimento principal para el progreso del país habían sido insinuadas a finales del siglo XIX por José María Samper, pero alcanzaron las dimensiones de un debate público cuando en 1918 el médico Miguel Jiménez López expuso sus argumentos a favor de la idea de la degeneración colectiva en el Tercer Congreso Médico Colombiano. Jiménez López no hacía otra cosa que participar de las inquietudes eugenésicas tan características de la época en varios países latinoamericanos.

En 1920, la Asamblea de Estudiantes de Bogotá convocó a una serie de conferencias bajo el título de *Los problemas de la raza en Colombia*, en donde participaron conferencistas a nombre de la Psiquiatría, la Psicología, la Fisiología, la Higiene, la Educación y la Sociología. Para Zandra Pedraza:

Fue esa la primera manifestación conjunta que hicieron las nuevas disciplinas para dar respuesta al país a un interrogante relacionado con la enorme insatisfacción y preocupación que significaban para la ciencia y el humanismo un estado de salud física y mental que podría calificarse de calamitoso y que se alzaba como barrera infranqueable entre la pobreza, la desdicha y el atraso de un lado, y la riqueza, el desarrollo, la civilización y la felicidad del otro. (pp. 127-128).

Para Jiménez López el problema decisivo era el cruce “inapropiado” de razas y la nociva influencia del clima: “Desde los índice craneanos y los de talla y peso, hasta la pérdida de la voluntad, todo sirvió para probar la endebles, la depresión moral y la inopia económica, social e intelectual del país” (Pedraza, p. 128). La solución del susodicho médico pasaba por la ciencia, la educación y la inmigración de razas “fuertes y hermosas”. En 1928, el líder conservador Laureano Gómez volvió a agitar el tema y reiteró las

sospechas frente al clima y la geografía en relación con su nociva influencia frente al elemento humano; Gómez no habló ya de que la degeneración de la raza frenaba el progreso, el problema para él era la raza misma que “proviene de la mezcla de españoles, de indios y de negros. Los dos últimos caudales de herencia son estigmas de completa inferioridad” (citado en Pedraza, p. 128).

Estas contiendas coinciden con la lucha frontal que empiezan los gobiernos para mejorar la higiene individual y urbana, que venía de tiempo atrás pero adquiere una importancia capital a partir de la Conferencia Panamericana de Higiene reunida en Washington en 1926, que declaró la higiene como el aspecto prioritario de la enseñanza y atribuyó a su rudimentario estado el atraso de varios países.

La nueva valoración del elemento humano va, entonces, acompañada de la voluntad política de hacer reformas favorables al pueblo. Lo anterior representa un cambio importante frente a los argumentos racistas y deterministas esgrimidos por las élites, con los cuales libraban su responsabilidad en la situación de envilecimiento de las mayorías de la población. Javier Sáenz y sus colegas analizan los cambios que se dieron en el terreno de las políticas educativas durante los gobiernos liberales: “Los análisis de la situación y las necesidades de las masas populares, se comienzan a apartar de las descripciones sociobiológicas de una raza degenerada, y la problemática del pueblo se ubica en el terreno de lo social, lo cultural y lo político” (Sáenz *et al*, pp 286-287). Es decir, se da el paso de los *saberes experimentales*, que enfatizaron en el conocimiento de las leyes biológicas de la evolución de la infancia y de la raza, hacia los *saberes sociales* que privilegiaban el

conocimiento de la situación del pueblo y de sus características sociales y culturales (Noguera, 2003, p. 205, énfasis del autor). Estos saberes sociales tenían un grado menor de determinismo y fueron más optimistas sobre la posibilidad de mejorar las condiciones de vida de la población, con políticas que tendían a mejorar aspectos concretos como la vivienda, los servicios públicos y los hábitos higiénicos y alimenticios.

Pero al mismo tiempo, las reformas alimentaron una retórica populista de la que muchos intelectuales de la “ciudad letrada” hicieron eco. Osorio Lizarazo, por ejemplo, fue un entusiasta defensor de ellas, pero muy pronto las consideró insuficientes al confrontarlas con su observación directa de las condiciones reales de vida de buena parte de la población, que tan vivamente describió en sus obras. Esa insatisfacción lo condujo al gaitanismo – cuyos brumosos componentes sociales describiría en *El día del odio*–, aunque en realidad fue lo que Karl Mannheim llamaría un “intelectual flotante”, el cual se define por una inestabilidad política y una fragilidad económico-existencial que le impiden formarse como un escritor independiente (Neira, p. 49), tal como se ampliará más adelante.

La cartografía urbana que ofrece el narrador en *El criminal* incluye esporádicas referencias a barrios tradicionalmente vinculados al imaginario de pobreza y exclusión, aledaños al centro burocrático de la capital –que ya no resultaba apetecible como lugar de vivienda para las clases altas–, donde el protagonista se desempeñará como un esbirro de aquella “ciudad letrada” de la que Ángel Rama analiza su capacidad de supervivencia y transformación. Higinio González “empezó a ostentar su indigencia por San Cristóbal y por el Paseo Bolívar, por la Calle Real y por los suburbios, siempre incapaz y siempre inepto”

(p. 11), pero siempre aspirando a integrarse en los cauces de una sociedad que invariablemente lo rechaza. El puesto que finalmente consigue en la redacción de “El Globo”, un diario sensacionalista, aparece como una solución providencial a su indefinición existencial, acorde con sus devaneos literarios originados en sus incursiones devotas en la Biblioteca Nacional

A la manière de Zola, Osorio Lizarazo está atrapado en el pensamiento de la época y a tono con el determinismo imperante en muchos intelectuales, concede un gran valor a las taras hereditarias y a los vicios de formación que se remontan a los primeros años de la vida del hombre. Según Carlos Noguera, Colombia entró, en las primeras décadas del siglo XX, en el *umbral de modernidad biológica*: lo biológico adquirió importancia en la discusión política:

La concepción del pueblo como una raza impuso al pensamiento y al ejercicio de la política, en primer lugar, la necesidad de vincular, dentro de los análisis, la variable tiempo; dicho en términos biológicos, el atavismo y la herencia, elementos presentes en todo conglomerado racial. En segundo lugar, requirió la introducción de la variable espacio, o en términos geográficos, del territorio, lugar de asentamiento e intercambio del “organismo social” (Noguera, 2003, p. 110).

Así, Laureano Gómez en 1928 pudo juzgar severamente un clima y una tierra que llevaban al hombre al “frenesí lúbrico, el espanto y el asombro, la mentira, la pasividad, la indiferencia y el fatalismo pesimista” (citado en Pedraza, pp. 128).

Entretanto, el narrador de *El criminal* dice sobre Higinio González al comienzo de la novela:

se agitaba en una invencible melancolía, surgida desde el tugurio opaco donde había nacido y alentado hasta los diez años. [...] No supo jamás de los gritos a pleno pulmón, ni de los placeres múltiples del campo, ni experimentó la fatiga saludable del ejercicio físico. Su vida estuvo abrumada bajo la pesadumbre de cuatro muros ennegrecidos, sin el consuelo de una ventana al cielo, agazapado siempre, tímido y diminuto, en esas casas de vecindad donde se aglomeran indigencias trágicas. (p. 8)

Higinio González es pues un oscuro hombre del pueblo aunque “[s]u madre pretendía pertenecer a familia de ilustre abolengo, venida a menos, y había logrado inocular el orgullo y la vanidad ancestrales en el alma dúctil del pequeño, decorando y acentuando su timidez habitual” (p. 9). Cuando empieza a manifestar los primeros síntomas de la enfermedad, el narrador advierte: “Pensó en la tuberculosis. Podía ser! Era el final de quienes, como él, habían llevado una existencia ruda, llena de asperezas desde la atormentada infancia” (pp. 30-31). Y cuando es diagnosticado con sífilis después de una reacción de Wasserman y empieza su obsesivo estudio de la enfermedad, Higinio “[t]rataba de reconocer los efectos de la herencia y más de una vez se halló junto al lecho de parturientas demacradas, escuchando el primer lamento del niño que llegaba a la vida para purgar los pecados de ascendencias desconocidas” (p. 82), extremando el misticismo de la herencia cuando afirma: “La maldición bíblica hasta la milésima generación se cumple de manera asombrosa en la sífilis, y de esto se enteró González con horror. La espiroqueta se transmite del padre al hijo irremediablemente y con ella, todo el complejo de dolores y de torturas” (p. 82). O: “Pudiera decirse que todo lo que fuera degeneración procedía de la sífilis, que tenía tendencias a establecer la regresión al pitecántropo” (p. 88).

Sus descripciones de los “hijos de la sífilis”, hubieran servido como argumentos a la polémica sobre la degeneración racial:

el desarrollo es lento e irregular y con frecuencia se detienen en plena infancia. Las facultades intelectuales tardan en expresarse y la facultad de la palabra es ejercida tardíamente. Los nervios no llenan cumplidamente su finalidad y las sensaciones se deforman y se tergiversan. Cuando vaya creciendo aparecerá una falta completa de energía moral y el pequeño será abúlico y miserable, si presenta tendencias a la depresión, o dilapidador, inquieto e iracundo si se inclina hacia la forma expansiva de las alteraciones mentales. Más tarde, para intentar restablecer el equilibrio de sus nervios, afectados continuamente por hiperestésias o por falsas sensaciones, buscará el alcohol, las drogas estupefacientes o emociones torpes e irregulares. Serán vidas opacas, mediocres, sin vigor y sin claridad. El manicomio tiene siempre preparada para ellos una celda, la cárcel una cadena, el hospital un lecho. El vicio los ha de poseer ampliamente y no tendrán de dónde extraer la energía para combatirlo. (p. 84)

Pero Osorio Lizarazo sabe que lo que puede parecer determinismo biológico, influencia negativa del clima y el lugar, en realidad es una gigantesca maquinaria de injusticia social. Frente a la sífilis, que no sólo es la enfermedad que destruye cualquier posibilidad de integración del personaje en la sociedad normalizada, el narrador no asume ni el discurso de la ciencia ni el de la moral que fueron predominantes como fórmula oficial para enfrentar el problema, sobre todo en los años treinta cuando la lucha antivenérea amplió sus alcances. Para los científicos, la sífilis representaba una grave amenaza contra la raza:

Su carácter mórbido no limitaba su acción sobre el cuerpo individual, sino que, además, comprometía seriamente, al decir de los higienistas, el cuerpo social. Como en el caso del alcoholismo, el supuesto carácter hereditario de la sífilis generó en los médicos y en la élite intelectual del país un temor que, en últimas, contribuyó a su pronta medicalización, y por esa vía a su utilización política por parte del cuerpo médico nacional. Así, a propósito de la lucha contra la sífilis, lograron intervenir sectores de la población pobre del país, colocándolos bajo su tutela y reforzando la imagen y el papel de la medicina en el manejo de la enfermedad, el cuerpo y la moral. (Noguera, 2003, p. 172).

En *El criminal* Osorio Lizarazo, en cambio, propone una sociogénesis y una tipologización de un delincuente particular, y utiliza la sífilis como un elemento externo

que le permite radicalizar la anomia y la intensificación de *la vida nerviosa*²³ de su personaje (Neira, pp. 109-116). Y es presumible que eche mano de esa enfermedad, con profusión de detalles médicos que delatan una copiosa investigación, para aprovechar la mitología asociada a ella que incluye, al mismo tiempo, elementos abyectos y aspectos romantizados: no en vano fue la enfermedad que padecieron Nietzsche, Schubert, Huysmans o Maupassant. Que Higinio sufra la misma enfermedad de estos genios profundiza su marginación; él no puede acceder a la celebridad a través de las obras del pensamiento o del arte, y entonces lo intenta hacer a través de un crimen “de vanguardia” que le permita ser enaltecido por la misma sociedad que lo ha degradado. Así toma la decisión de matar a Berta, su esposa, el personaje a quien lo une una mutua compasión, porque un “hombre debe asesinar lo que más ama”.

Neira considera que “con esta novela, Osorio elabora una imagen directa de su situación psico-social, pero la exagera y deforma para precipitar las escenas finales de un cuadro trágico que se mantiene velado ante la opinión pública bogotana” (p. 112). Hay varias coincidencias “extremadas” entre la situación de Higinio González, buscando un lugar en la burocracia o el periodismo, pero con el sueño de llegar a ser un escritor independiente, y la condición existencial de Osorio Lizarazo, obligado al servicio de alguno de estos dos “monstruos” típicos de la “ciudad letrada”, como medio de supervivencia que le permitiera además escribir sus novelas. La diferencia es que Osorio Lizarazo disponía de

²³ En el énfasis, Neira hace referencia a Georg Simmel para quien “el principio psicológico sobre el cual se erige el tipo de individualidades de la gran ciudad, es la intensificación de la vida nerviosa originada por el cambio rápido e ininterrumpido de impresiones externas e internas” (citado en Neira, *La gran ciudad latinoamericana*, Op. Cit, p. 35)

herramientas intelectuales y racionales para maniobrar su insatisfacción, mientras Higinio es “víctima(s) de un orden social injusto, que [lo] priva de la capacidad de realizar evaluaciones lo suficientemente autónomas de la condición que se [le] asigna en ese orden social determinado” (Miller, p. 290).

Higinio, sin embargo, toma clara conciencia de su situación subordinada, cuando al investigar los ingresos del diario descubre que la mayor parte de las ganancias se deben a su trabajo como encargado de las noticias sensacionalistas. Pero frente a esa situación, está inhabilitado para actuar racionalmente y sólo puede concebir la acción temeraria del crimen, como intento de revertir un orden social injusto.

También llega a cuestionarse sobre la responsabilidad y la ética del periódico, cuyo jefe no le quiso publicar una información sobre el avance de la sífilis en Bogotá porque de “esas cosas no se puede hablar”. La sífilis era pues ese asunto vedado que resultaba conveniente abordar como un problema de salud pública asociado a costumbres higiénicas y sexuales, preferiblemente de las clases populares. Nunca de manera directa ni como una enfermedad cuya rápida difusión dejaba en claro los flujos e intercambios que se daban entre la ciudad normalizada y la ciudad anómica, como Gonzalo Mallarino se encarga de mostrar en *Según la costumbre* (2003), una novela histórica que se ubica en las primeras décadas del siglo XX en Bogotá y que toca también el tema de la sífilis.

Frente a esta negación social de un problema que se había simplemente medicalizado, obviando sus demás componentes, la estrategia de Osorio Lizarazo es

amplificarlo. Higinio González es portador de una suerte de misticismo del treponema, atrapado en las leyes del atavismo y la degeneración: “Y esos hijos seguirían expiando para siempre, como los hijos de sus hijos, la delincuencia de un ascendiente perdido en la oscuridad del pasado y de cuya existencia sólo se conservará como un testimonio de exterminio, la mortal, la implacable espiroqueta pálida” (p. 89). La sífilis, según su visión alterada, es la cristalización de todos los odios y resentimientos sociales.

Pero Osorio Lizarazo, como es habitual en su obra, se mantiene en los linderos de la sociedad marginal, como si la sífilis pudiera permanecer atrapada entre “los sordomudos, los ciegos, los que padecen todas las monstruosidades. [...] los retardados mentales, los idiotas, los cretinos, los epilépticos, todo lo que constituía las procesiones fatales y trágicas, los herederos del dolor sobre la tierra, los verdaderos miserables” (p. 87). Construye así un imaginario que aparentemente favorece y alimenta la exclusión, aunque es más una estrategia para llevar al personaje a una situación extrema y desde allí operar sentimentalmente en los lectores.

La novedad de *El criminal* en el discurso literario sobre la enfermedad en Colombia consiste en que, a pesar de los devaneos místicos o irracionalistas con respecto a la espiroqueta pálida o al treponema maligno, ofrece una mirada no subordinada a los intereses médicos ni a los consuelos religiosos como se veía en *Amelia* o *Como los muertos*. Y tampoco permite la postulación de un discurso autónomo del campo del arte, que funcione como excepción dentro del ámbito de la cultura y la sociedad, como se intentaba en *De sobremesa*. Aquí hay miseria humana sin atenuantes, con una sociedad normalizada

que es testigo indiferente de lo que pasa frente a sus ojos y que, con el poder de los medios simbólicos a su alcance –la prensa, por ejemplo–, puede invisibilizar. La obra de Osorio Lizarazo funciona entonces como una forma de resistencia, insuficiente si se tienen en cuenta sus limitaciones estéticas –sobre todo la esquematización permanente de situaciones y personajes– y la dificultad de su circulación para nuevos lectores, pero que en todo caso permite comprobar una escisión en una tradición literaria que muchos han considerado más uniforme de lo que en realidad fue.

Conclusiones

La relación entre literatura, enfermedad y poder en Colombia en el periodo comprendido entre 1896-1935, no es simple ni se da en una sola vía. En primer lugar, no se trata de una época cuya unidad caiga de su peso; aunque políticamente estuvo dominada por ideas conservadoras, fueron muchas las disidencias que se dieron en su interior y que modificaron su carácter aparentemente monolítico. Probablemente a distancia de otros países latinoamericanos con procesos sociales y políticos mucho más dinámicos, también Colombia vivió esos años bajo el asedio de la sensibilidad moderna que se expresó en las ideas, las costumbres, el vestuario y, por supuesto, la producción cultural.

Aunque a primera vista esta sensibilidad ponía todo su acento en el progreso y la modernización y aceptaba el desafío del *self made man*, como en sordina iba creciendo un contradiscurso donde palabras como enfermedad, decadencia, infección, degeneración o contagio tenían un amplio despliegue, casi siempre en relación con las ciudades y sus acelerados procesos de crecimiento que facilitaban los contactos y las mezclas. Curiosamente, no fue sólo la producción cultural el lugar de enunciación de este contradiscurso, como se podría pensar si se lo considera reducido a la imaginación decadente que tuvo su expresión en algunos modernistas. Los nuevos saberes experimentales, en el pulso por su legitimidad, aportaron bastante material, investido con el prestigio de la ciencia. En una época que había visto el ascenso triunfante de las teorías darwinianas sobre la evolución de las especies, también la vida social se entendió como un proceso de selección y adaptación donde sólo sobrevivían los más aptos. Las élites

podieron así emprender una justificación de su papel en la historia y dotarse a sí mismas de una misión que tenía no poco de providencialismo. El ejercicio del poder soñó con convertirse en un vasto proceso de reingeniería social cuyo fin era lograr una población bien dotada y, en último término, saludable.

Los saberes experimentales se convirtieron rápidamente en aliados de la praxis política del poder. Los nuevos letrados –médicos, biólogos, criminalistas, siquiátras, sociólogos, higienistas–, con su capacidad escrituraria, se transformaron en una versión superviviente de la “ciudad letrada”, tan bien descrita por Rama. Estos nuevos letrados escribían diagnósticos, fórmulas médicas, planchas de anatomía moral, rasgos físicos propensos a la delincuencia, genealogías, trayectos hereditarios, etc., que les permitieron participar en la reconfiguración de la alianza entre poder y conocimiento. Los saberes saltaban de la especulación a la práctica; así, la medicina, por ejemplo, aspiró a ejercer un amplio control social y fue tomada en cuenta en la toma de importantes decisiones que afectaron a núcleos importantes de población (por ejemplo, la segregación de los leprosos), además de presionar –contando con un contexto internacional favorable a estas discusiones– hasta convertir la higiene en un propósito nacional en la década de los veinte, lo que le entregó a la medicina un significativo margen de decisión sobre las prácticas cotidianas de los ciudadanos.

Los letrados tradicionales –intelectuales, escritores o poetas– incorporaron no pocas veces en sus textos algunos de estos nuevos procedimientos y difundieron muchos de sus

supuestos. Se convirtieron en especies de narradores médicos capaces de interpretar gestos, señales, semblantes y síntomas.

De sobremesa, de José Asunción Silva, es una *summa* del estado en que se hallaba el conocimiento sobre el cuerpo a finales del siglo XIX. Silva hace su propio diagnóstico de la medicina, a la que considera aún demasiado tosca e insuficiente para describir el carácter excepcional de ciertas experiencias físicas y espirituales. En su confrontación con la medicina, José Fernández, el personaje, se juega algo más que la salud de su cuerpo. Lo que está en entredicho es su propia subjetividad diversa en un mundo que cambia velozmente. Su crisis es la crisis de la adaptación del poeta y la poesía en una sociedad que produce para el mercado y que reemplaza el valor de uso por el valor de cambio. Es el poeta moderno que ya no puede estar reconciliado con su entorno y que ve rota su unidad psíquica una vez que la experiencia lo conduce a los márgenes, lo expatria. La enfermedad es entonces la concreción de su extrañamiento. Tan pronto como acepta volver al redil, el cuerpo se silencia y el poeta puede participar de nuevo en la interacción social, con el sacrificio de la escritura de por medio.

En *Amelia*, de Guillermo Franky, la voz autoral es mucho menos desafiante. Franky es un típico representante de las clases terratenientes que en los primeros años del siglo veinte dan sin mayores traumatismos el salto hacia empresas comerciales e industriales. Clases que aceptan la modernización en sus promesas tecnológicas y desarrollistas, pero se mantienen ideológicamente dentro de un orden premoderno y patriarcal. Aunque el narrador es un médico y la protagonista femenina muere de lepra, prevalece la imaginación

romántica y la matriz melodramática. A diferencia de *María* –escrita con mucha mayor habilidad y conciencia de los recursos técnicos–, su más claro referente intertextual, *Amelia* es expresión de la literatura de consumo que las nuevas clases sociales estaban demandando, como una forma de *agenciamiento* de sus intereses. Los vínculos sentimentales rompían la estructura social al facilitar matrimonios asimétricos. Pero la posibilidad de un matrimonio entre Amelia y el narrador se ve frustrada no por una interdicción social de tipo clasista ni por razones económicas sino por la enfermedad; ésta es sentimentalizada con el fin de que entre en el código melodramático que se sostiene en tajantes separaciones entre el bien y el mal, la virtud y la inocencia, el campo y la ciudad. La sombra negra de la lepra se proyecta sobre Amelia y su familia, y así es como el matrimonio con su promesa de reacomodo social es diferido y triunfa el orden rígido donde reinan los valores religiosos del catolicismo.

En *El criminal*, Osorio Lizarazo mistifica la sífilis a través de su protagonista Higinio González. Excluido de la ciudad normalizada a la que aspira entrar, el protagonista sufre una progresiva enajenación mental que le impide enfrentar racionalmente su situación y discernir sus resortes. Amplifica la sífilis y le da un carácter de maldición hereditaria que se propagará de generación en generación hasta la supresión de la especie, o por lo menos hasta que toda ella quede reducida a un rictus colectivo de dolor. Es el narrador quien en este caso se encarga de ubicar la enajenación de Higinio González ya no en un orden mistificado sino como expresión de una estructura social donde prevalece la injusticia y la anomia.

Las tres obras analizadas emplean estrategias discursivas muy distintas y obedecen a propósitos enteramente diferentes. El diario en *De sobremesa*, la narración en primera persona en *Amelia* y el narrador omnisciente que funge como un científico social en *El criminal*. Silva pretende instaurar un discurso artístico autónomo donde la enfermedad deje de ser una anormalidad para convertirse en síntoma de un exceso de sensibilidad aprovechable en términos estéticos. El narrador de *Amelia* restituye la enfermedad a un orbe religioso, pero deja sembradas en el camino pistas que indican que lo seducen intereses más mundanos, relacionados con la estabilidad de su posición social en una época incierta y ambigua. Finalmente Osorio Lizarazo quiere explicar la enfermedad como una tragedia individual y colectiva que es acusación directa a una estructura que favorece la injusticia.

En las tres se enfrentan el tema de la enfermedad en sus dimensiones políticas y, en consecuencia, en su relación con el poder, si entendemos este último como aquella instancia que define y regula las formas de convivencia, interacción y acceso social, es decir, los límites de nuestro comportamiento y nuestro deseo. A pesar de sus diferencias en cuanto a la mayor o menor virtud a la hora de resolver los desafíos de la técnica novelística, las tres moldean subjetividades y están permeadas de procesos inconscientes o, en términos goldmanianos, no conscientes. Dos de ellas, *De sobremesa* y *El criminal* se ubican en el centro de difíciles coyunturas sociales, de crisis que afectaron la sensibilidad de los artistas latinoamericanos en su conjunto. En el primer caso el modernismo, en el segundo los procesos de urbanización que corresponden a la que José Luis Romero llamó la ciudad masificada. Como concreción de “visiones de mundo” presentes en épocas contiguas, estas

obras son reveladoras de la literatura como práctica social y, por tanto, como índice extraordinariamente privilegiado para un mayor conocimiento de la experiencia humana en su devenir histórico.

Bibliografía

DE LOS AUTORES PRINCIPALES

Franky, G., (1924), *Amelia*, Bogotá, Cromos.

Osorio Lizarazo, J.A. (1935), *El criminal*, Bogotá, Editorial Renacimiento.

Silva, J.A. (1996), *De sobremesa*, Bogotá, Presidencia de la República

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE LOS AUTORES

Álvarez Poveda, F. (1984), "José Antonio Osorio Lizarazo", en *Manual de literatura colombiana*, Bogotá, Educar Editores.

Cano Gaviria, R. (1990), *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra*, Caracas, Monte Ávila.

Cuervo Pineda, A.E. (s.f.), *Osorio Lizarazo y su visión funesta de la vida colombiana en la década del 30*, [trabajo de grado], Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Carrera de Literatura.

Giorgi, G. (1999), "Nombrar la enfermedad. Médicos y artistas alrededor del cuerpo masculino en *De sobremesa*, de José Asunción Silva", en *Ciberletras* [en línea], disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/>, recuperado: 18 de junio de 2007.

Gutiérrez Girardot, R. (1996), "Prólogo", en Silva, J. A., *De sobremesa*, Bogotá, Presidencia de la República.

Jiménez Panesso, D. (1994), *Fin de siglo decadencia y modernidad. Ensayos sobre el*

modernismo en Colombia, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia - Instituto Colombiano de Cultura.

Luque de Peña, M. (2000), “Bogotá bajo la mirada de José Antonio Osorio Lizarazo”, en *Literatura y Cultura. Narrativa Colombiana del Siglo XX*, vol. 2, Bogotá, Ministerio de Cultura.

Martínez Quijano, C.J. (s.f.), *Estética y política del héroe subdesarrollado. La obra de José Antonio Osorio Lizarazo*, [trabajo de grado], Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Carrera de Literatura.

Meyer-Minnemann, K. (2000), “Silva y la novela del siglo XIX”, en *Literatura y Cultura. Narrativa Colombiana del Siglo XX*, vol. 2, Bogotá, Ministerio de Cultura.

Mutis, S. (1978), “Introducción”, en Osorio Lizarazo, J.A., *Novelas y Crónicas*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.

Neira, E. (2004), *La gran ciudad latinoamericana. Bogotá en la obra de José Antonio Osorio Lizarazo*, Medellín, Universidad Eafit.

Pellicer, R. (1999), “*De sobremesa*, de José Asunción Silva y la novela modernista”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28, pp. 1081-1105.

Picón Garfield, E. (1987), “*De sobremesa*. Silva: el diario íntimo y la mujer prerrafaelita”, en Schulman, I.A. (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus.

Sánchez Godoy, R. (2007, julio-diciembre), “The physicians and the rare suffering of José Fernández Andrade in *De sobremesa* by José Asunción Silva”, en *Revista Facultad de Medicina*, vol. 15, núm. 2, Bogotá, pp. 313-320.

Torres Duque, O. (2004), “La enfermedad como una de las bellas artes. Psicopatología, arte y decadentismo en *De sobremesa* de José Asunción Silva”, en Balderston, D. *et al*

(comps.), *Literatura y otras artes en América Latina. Actas del XXXIV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Iowa City, University of Iowa, pp. 29-36.

Vallejo Mejía, M., *Los periodistas en la ficción*, Material inédito.

Volkening, E. (1972), "Literatura y gran ciudad", en *Eco*, núm. 143-144, Bogotá.

Williams, R. (1991), *Novela y poder en Colombia 1844-1987*, Bogotá, Tercer Mundo Editores.

OBRAS DE REFERENCIA

Alfaro Vargas, R. (2005), "Relación literatura-sociedad. Una aproximación teórica", en *Revista de Ciencias Sociales*, vol. 2, núm. 108, Universidad de Costa Rica, pp. 71-78.

Ali, S. (1991), *Pensar lo Somático. El imaginario y la patología*, Buenos Aires, Paidós.

Althusser, L. (s.f.), *Ideología y aparatos ideológicos de estado*, (s.l.), (s.e.).

Álvarez Lleras, A. (1922), *Como los muertos...* Drama en tres actos y en prosa, Bogotá, Imprenta y Litografía de Juan Casis, 3ra edición.

Anderson, B. (1993), *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica.

Archila, M. (1991), *Cultura e identidad obrera. Colombia 1910-1945*, Bogotá, Cinep.

Armstrong, N. (1991), *Deseo y ficción doméstica*, Madrid, Cátedra.

Baczko, B. (1991), *Los imaginarios sociales*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Bajtín, M. (1976), *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión.

– (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

- Bakan, D.** (1979), *Enfermedad, dolor, sacrificio. Hacia una psicología del sufrimiento*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Brooks, P.** (1996), *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University Press.
- Bourdieu, P.** (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- Cano Gaviria, R.** (2002, julio-septiembre), “Hugo von Hofmannsthal o la pérdida del centro”, en *Revista Universidad de Antioquia*, pp. 21-28.
- Castro, A.** (1920), *Degeneración colombiana*, Medellín, Litografía e Impresora J.L.Arango.
- Castro-Gómez, S.** (s.f), *Crítica de la razón latinoamericana*, Barcelona, Puvill Libros.
- Cobo Borda, J.G.** (1989), “Literatura colombiana 1930-1946”, en *Nueva Historia de Colombia*, Bogotá, Planeta.
- Cros, E.** (1986), *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid, Gredos.
- (2003), *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Medellín, Universidad Eafit.
- Cruz Kronfly, F.** (1994), “El contexto cultural en dos novelas colombianas del Siglo XIX”, en *La sombrilla planetaria*, Bogotá, Planeta.
- Curcio Altamar, A.** (1975), *Evolución de la novela en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- Deas, M.** (1993), *Del poder y la gramática*, Bogotá, Tercer Mundo.
- Delumeau, J.** (1989), *El miedo en occidente*, Madrid, Taurus.
- Denby, D.** (1994), *Sentimental Narrative and the Social Order in France, 1760-1820*, Nueva York, Cambridge University Press.

- Derrida, J.** (1978), *De la gramatología*, México, Siglo XXI.
- Domínguez, V.** (ed). (2006), *El dolor. Los nervios culturales del sufrimiento. Ensayos de cine, filosofía y literatura*, Gijón, Universidad de Oviedo - Festival Internacional de Cine de Gijón.
- Fernández, J.** (1985), “Lucien Goldmann: creación literaria, visión del mundo y vida social”, en *Sociología de la literatura*, Bogotá, Argumentos.
- Foucault, M.** (1973), *Madness and civilization: a history of insanity in the age of reason*, New York, Vintage Books
- (1976), *Historia de la sexualidad. 1- La voluntad de saber*, México, Siglo XXI.
 - (1977), *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*, México, Siglo XXI.
 - (1986), *Historia de la sexualidad. 2-el uso de los placeres*, México, Siglo XXI.
 - (1999): "El nacimiento de la medicina social", en *Estrategias de poder*. Barcelona, Paidós.
 - (2007), *Nacimiento de la biopolítica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Gaviria Toro, J.** (2002), “Luis A. Calvo enfermo de lepra”, en Samper Pizano, D. (ed.), *Antología de grandes entrevistas colombianas*, Bogotá, Aguilar.
- Goldmann, L.** (1969), *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Península.
- (1970), *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva.
 - (1971), “La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método”, en *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Gómez Restrepo, A.** (1967), *Historia de la literatura colombiana*, Bogotá, Biblioteca Nacional de Colombia.

González Cajiao, F. (1986), *Historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Colcultura.

Grupo de estudios latinoamericanos, (2008, septiembre 5), “Doris Sommer, Ficciones fundacionales” [en línea], disponible en:

<http://estudioslatinoamericanos.wordpress.com/2008/09/05/doris-sommer-ficciones-fundacionales/>, recuperado: 18 de enero de 2009.

Gutiérrez Girardot, R. (1987), *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México, Fondo de Cultura Económica.

Gutiérrez Pérez, A. (1925), *Apuntamientos para la historia de Agua de Dios*, Bogotá, Imprenta Nacional.

Henao Restrepo, D. (s.f), “La ficción vallecaucana en el siglo XX”, [en línea], disponible en: http://www.dariohenaorestrepo.com/ficcion_vallecaucana.htm, recuperado: 2 de enero de 2009.

– (comp.), (2007), *Memorias del primer simposio internacional Jorge Isaacs El Creador en todas sus facetas*, Cali, Editorial Universidad del Valle.

Holguín, A. (1989), “Literatura y pensamiento. 1886-1930”, en *Nueva Historia de Colombia*, Bogotá, Planeta.

Jaramillo Vélez, R. (1994), *Colombia: La modernidad postergada*, Bogotá, Argumentos.

Kristeva, J. (1978), “Bakhtine, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Semiótica*, Madrid, Fundamentos.

– (1981), *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen.

– (1981), *Semiótica I y II*, Madrid, Espiral.

Le Breton, D. (1999), *Antropología del dolor*, Barcelona, Seix Barral.

– (2002), *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión.

- Lukacs, G.** (1970), *El alma y las formas y Teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo.
- Mallarino, G.** (2003), *Según la costumbre*, Bogotá, Alfaguara.
- Maya, R.** (1961), *Los orígenes del modernismo en Colombia*, Bogotá, Imprenta Nacional.
- Menton, S.** (1978), *La novela colombiana, planetas y satélites*, Bogotá, Plaza y Janés.
- Millán de Benavides, C.** (2002), “La literatura de nuevo al centro: Abrir el archivo”, en Flórez Malagón, A. y Millán de Benavides, C. (eds.), *Desafíos de la transdisciplinariedad*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana - Instituto Pensar.
- Miller, W.I.** (1998), “El desprecio mutuo y la democracia”, en *Anatomía del asco*, Madrid, Taurus.
- Muñoz, L.** (1935-1943), *La tragedia biológica del pueblo colombiano*, Bogotá, Ediciones Antena.
- Muvdi, F.** (1995), *El emigrante*, (s.l.), American Internacional Publishers.
- Noguera, C.E.**, (1999), “Medicina, política y educación. Una mirada a las transformaciones educativas de la primera mitad del siglo XX en Colombia”, en *Educación, cultura y política. Ensayos para la comprensión de la Historia de la Educación en América Latina*, Caracas, Universidad Central.
- (2003), *Medicina y política. Discurso médico y prácticas higiénicas durante la primera mitad del siglo XX en Colombia*, Medellín, Universidad Eafit.
- Obregón, D.** (1989, julio-septiembre), “Ritos de exclusión y mitos acerca de la contaminación y de la higiene”, en *Colombia, Ciencia y Tecnología*, Bogotá, vol. VII, pp. 13-16.
- (1992), “El sentimiento de nación en la literatura médica y naturalista de finales del siglo XIX en Colombia”, en *Dynamis*, Universidad de Granada, vol. XII.

– (2002), *Batallas contra la lepra. Estado, Medicina y Ciencia en Colombia*. Medellín, Universidad Eafit.

Osorio Lizarazo, J.A. (1978), *Novelas y Crónicas*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.

Parra Sandoval, R. (1984), “Paternidad y servidumbre en el Paraíso”, en *María más allá del paraíso*, Cali, Alonso Quijada Editores.

Pedraza, Z. (1999), *En cuerpo y alma: Visiones del progreso y de la felicidad*, Bogotá, Universidad de los Andes.

Pouliquen, H. (1985), “Argumentos para una historia de la sociología de la novela”, en *Sociología de la literatura*, Bogotá, Argumentos.

– (1992), “La literatura y la ideología: Estudio sobre la estética verbal (Introducción a la sociocrítica), en *Teoría y análisis sociocríticos*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Serie Cuadernos de Trabajo 4.

– (1995), “El concepto de visión del mundo como instrumento para el análisis literario, hoy”, en *Para una poética sociológica*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Serie Cuadernos de Trabajo 12.

Quevedo Alvarado, M.P. (2007), *Un cuerpo para el espíritu: Mística en la Nueva Granada, el cuerpo, el gusto y el asco 1680-1750*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Quignard, P. (2000), *El sexo y el espanto*, Col. Cuadernos de Litoral, Edelp, Córdoba.

Rama, A. (1984), *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte.

– (2006), *Crítica literaria y utopía en América Latina*, Medellín, Universidad de Antioquia.

- Ramírez Torres, J.L.** (2000), *Cuerpo y dolor. Semiótica de la anatomía y la enfermedad en la experiencia humana*, México, UAEM.
- Renan, E.** (1983), *¿Qué es una nación?*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- Restrepo, O.** (1998), “En busca del orden: ciencia y poder en Colombia”, en *Asclepio*, vol. L, fascículo 2, Madrid.
- Reyes, C. J.** (1989), “Cien años del teatro en Colombia”, en *Nueva Historia de Colombia*, Bogotá, Planeta.
- Ricouer, P.** (2004), *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Trotta.
- Romero, J.L.** (1999), *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- Sáenz, J. et al.** (1997), *Mirar la infancia: Pedagogía, moral y modernidad en Colombia, 1903-1946*, Medellín, Foro Nacional por Colombia – Uniandes - Universidad de Antioquia.
- Sanín Cano, B.** (1977), *Escritos*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- Silva Beauregard, P. C.** (2000), *De médicos, idilios y otras historias: Relatos sentimentales y diagnósticos de fin de siglo (1880-1910)*, Santafé de Bogotá, Convenio Andrés Bello.
- Sommer, D.** (2004), *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sontag, S.** (1981), *La enfermedad y sus metáforas*, Barcelona, Muchnick Editores.
- (1989), *El sida y sus metáforas*, Barcelona, Muchnick Editores.
- Swingewood, A.** (1988), *Novela y revolución*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Uribe Celis, C.** (1985), *Los años veinte en Colombia: ideología y cultura*, Bogotá, Ediciones Aurora.

Vasconcelos, J. (1992), *Obra selecta*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Villarroel, G. (2008), *La convergencia del cine y la literatura: hacia un realismo literario colombiano en la década del cincuenta*, [trabajo de grado], Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Carrera de Comunicación Social.

Von Hofmannsthal, H.(2002), *Poesía lírica, seguida de la Carta de Lord Chandos*, Montblanc, Ediciones Igitur. “Carta de Lord Chandos”, republicada en *Revista Universidad de Antioquia*, julio-septiembre 2002, pp. 29-34.

Zima, P. (1985), “Para una crítica de la sociología de la novela”, en *Sociología de la literatura*, Bogotá, Argumentos.

– (1995), “La estética hegeliana de Lucien Goldmann”, en *Para una poética sociológica*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Serie Cuadernos de Trabajo 12.