

Dos siglos de zozobra: expresiones de angustia en la voz escritural

ANA MARÍA RUBIANO VELANDIA

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS**

BOGOTÁ, FEBRERO DE 2009

Dos siglos de zozobra: expresiones de angustia en la voz escritural

ANA MARÍA RUBIANO VELANDIA

TRABAJO DE GRADO PRESENTADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
PROFESIONAL EN ESTUDIOS LITERARIOS

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS**

BOGOTÁ, FEBRERO DE 2009

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

JOAQUÍN SÁNCHEZ GARCÍA S.J.

DECANA ACADÉMICA

CONSUELO URIBE MALLARINO

DECANO DE MEDIO UNIVERSITARIO

LUIS ALFONSO CASTELLANOS RAMÍREZ S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

CRISTO RAFAEL FIGUEROA SÁNCHEZ

DIRECTOR DE LA CARRERA DE LITERATURA

JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ RUIZ

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ RUIZ

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“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 vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

I. Introducción

Primer capítulo: La modernidad

- 1.1 Nociones básicas
- 1.2 Ubicación temporo-espacial
- 1.3 Cómo se vive la modernidad
- 1.4 La pérdida de la aureola.

Segundo capítulo: Expresiones de angustia en la voz escritural

- 2.1 El malestar en la cultura
- 2.2 La escritura como llave del mundo interior del hombre
- 2.3 El papel de la narración
- 2.4 La escritura como tema y problema en *De sobremesa* y *Sin remedio*
 - 2.4.1 Metaficción y autoconciencia
 - 2.4.2 Lenguaje, escritura y realidad
 - 2.4.3 La escritura y su función terapéutica

Tercer capítulo: La cercanía de dos mundos modernos colombianos

- 3.1 *De sobremesa*
 - 3.1.1 El diario
 - 3.1.2 Dos individualidades
 - 3.1.3 .III Excesos y evasiones
 - 3.1.4 Helena, eterno femenino
 - 3.1.5 La modernidad
- 3.2 Sin remedio

3.2.1 Ignacio

3.2.2 Bogotá: tan sórdida como su alma

3.2.3 Las mujeres de Escobar: la imposibilidad del amor

3.2.4 El mal es sin remedio

3.2.5 Poesía, palabras, escritura: las cosas son iguales a las cosas

3.2.6 Notas finales

Conclusiones

Bibliografía

Dos siglos de zozobra: expresiones de angustia en la voz escritural

I. Introducción.

No es fácil enfrentarse a la hoja en blanco. Lo es aún menos cuando el espíritu es sensible y ha sido sacudido hasta el hartazgo por un ámbito que le resulta cruel. Sin embargo, ahí se encuentra también la paradoja: es frente a esa hoja en blanco y con ese ser inquieto convulsionado (que intenta de la mejor manera digerir la realidad) que se produce la obra artística, la más sublime forma de expresión humana. No lo fue así siempre. La autoconciencia, la sensación de desasosiego y ansiedad constantes, la imposibilidad de fluir con el mundo – particularmente para los artistas – tienen una razón de ser y son producto de unas circunstancias muy específicas, definidas en una sola palabra: modernidad.

En uno de sus poemas titulado *Fragmentos para dominar el silencio*, la escritora argentina Alejandra Pizarnik expresó una idea que podría resumir esa dificultad del artista ante la musa extraviada: “*He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz*” (1968). Charles Baudelaire hizo lo mismo en *La musa enferma* cuando escribió “*Mi pobre musa, ¡ay! ¿qué tienes este día?*” (1857). El quid del escritor ante la modernidad se da justamente cuando para romper el silencio tiene que escribir un poema acerca de ese silencio; cuando para invocar a su musa no encuentra otra manera que componerle un poema; cuando para poder escribir un poema halla necesario escribir una novela; cuando para cortar la mordaza de la angustia del alma debe recurrir a un diario personal, y, en él, cuestionar su actividad como escritor.

El fondo está también en que al hacerlo confronta su agitada interioridad con el exterior. Sus principales enemigos son, pues, tanto el sistema como su propio ser. ¿Qué sistema? El sistema de la modernidad, que como lo afirma Marshall Berman (2006. p. 1 y 2), en su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, es una ‘vorágine’ ‘alimentada por muchas fuentes’: “grandes descubrimientos de las ciencias físicas”; “la industrialización de

la producción”; “inmensas alteraciones demográficas”; “los sistemas de comunicación de masas”; “los Estados cada vez más poderosos, estructurados y dirigidos burocráticamente”; “los movimientos sociales masivos de personas y pueblos” y, sobre todo, “un mercado capitalista mundial”.

Al llegar, la modernidad trajo consigo un sinfín de elementos, positivos para algunos, pero contraproducentes para muchos otros. En el artista generó una sensación de vacío y extrañamiento dentro de su propio cuerpo; sensación que se vive igual en una ciudad europea o en una latinoamericana, hace un siglo o hace dos. La cuestión está en vivir en una gran ciudad en medio del caos, tener que hacer parte de esa estructura (queriéndolo o no); tener que unirse al enemigo, al monstruo voraz que representa ese sistema, y sobre todo, pensarse constantemente, ser una persona que inevitablemente mira hacia adentro para entender hacia afuera. Leer. Ser escritor y no poder escribir. Entender finalmente que el monstruo vive dentro de él mismo, como esa figura de Sábato para describir a Alejandra (la protagonista de su novela *Sobre héroes y tumbas*): princesa-dragón. “*Como si un indiscernible monstruo, casto y llameante a la vez*” habitara dentro de ella “(...) *como si una purísima niña vestida de comunión tuviera pesadillas de reptil o de murciélago*” (1997, p. 121).

La propuesta de este trabajo es, observar lo anteriormente expuesto tomando como objeto de estudio dos casos específicos: las novelas colombianas *De sobremesa* de José Asunción Silva y *Sin remedio* de Antonio Caballero; para, por un lado, entender de qué manera se desarrolló el tema dentro del marco de la narrativa colombiana, tomando como modelo los textos de Silva y Caballero; de otra parte, demostrar que *Sin remedio* es el equivalente a *De sobremesa* en el siglo XX; y, por último, que aunque el centro de las historias está en que los personajes giran en torno a una obsesión y a una situación particular siendo escritores, pertenecientes de la clase burguesa, hombres solteros, rebeldes pero alineados (a pesar de todo), el hecho verdaderamente significativo es que hay un sentimiento de vacío angustioso generado por la vida moderna; y que ese vacío es la materia prima para los escritores, pues es a partir de ahí que el artista moderno crea y

produce. Baudelaire no hubiera sido el mismo sin un París moderno, no hubiera habido *spleen* ni *Las flores del mal*. Rimbaud jamás hubiera afirmado “hay que ser absolutamente moderno” si no hubiera visto ante sus ojos las formas maquinarias de la sociedad. De igual forma, no habría *Sin remedio* sin una Bogotá caótica y burguesa, a pesar de ser eso lo que principalmente rechaza su protagonista. No habría *De sobremesa* si su autor no hubiera vivido la angustia que le producía su realidad.

Con casi un siglo de diferencia (aquel que separa las dos novelas) el mundo sigue girando y sin embargo la sensación perdura, es la misma, porque los artistas siguen surgiendo, pero el sistema no cambia: se acentúa. Por eso, como lo explica Jaime Alejandro Rodríguez en su artículo *Mundo como escritura en ‘De sobremesa’*, “Casi cuarenta años después de que Baudelaire formulara la pregunta sobre el sentido de la poesía en el mundo desentrañando y tecnificado de la modernidad, en un lugar inesperado, un oscuro poeta replantea similares interrogantes, esta vez mediante una novela. Pero la formulación del interrogante ha evolucionado. Ya no es: *¿tiene vigencia la poesía?* Ahora es: *¿por qué un poeta deja de escribir?* (1996) Alrededor de 100 años después, otro poeta se encuentra en el mismo lugar que sus antecesores, sumergido en el mismo marasmo de los días, sin saber qué hacer con un poema que ni siquiera existe porque no lo ha logrado escribir. ¿Sirve de algo escribirlo?

Teniendo en cuenta esta serie de presupuestos, el siguiente trabajo de investigación se llevará a cabo a partir del desarrollo de tres subtemas principales: primero, se abordarán las nociones básicas de la modernidad, con el fin de entender qué significa el término, cómo se ubica temporo-espacialmente, qué implicaciones tuvo su irrupción en la vida de los hombres, cómo se vive la modernidad, qué alcances tiene en la literatura y en el ejercicio de escribir, cuáles son los sentimientos ilusorios y reales que produce, (siendo los ilusorios, las alegrías efímeras que trae consigo la inversión de valores, en los que el dinero y la ostentación pasan a tomar un lugar predominante; y los reales la angustia, el vacío y la intranquilidad de ver cómo todo se desmorona, nada permanece); en segundo lugar, la escritura como función terapéutica y paliativo de esas emociones; y por último, la relación

que hay entre estos temas y las dos novelas y entre ellas mismas, es decir, las características por las cuales se corresponden.

Sin embargo, es menester aclarar también que la intención de este estudio no es establecer verdades absolutas ni abarcar en su totalidad los textos, sino hacer una aproximación al tema a partir de una mirada, ya que, como lo dijo alguna vez en una entrevista el mismo Antonio Caballero, “*cada lector encuentra en el libro lo que él mismo pone*” (2004, p. 144).

En el estudio *De sobremesa y otros estudios sobre José Asunción Silva*, Héctor Orjuela, asegura que “*el modernismo hispanoamericano como el decadentismo europeo entronizan un nuevo tipo de héroe que refleja el conflicto del intelectual ante los valores de la sociedad burguesa*”. (1976, p. 33). Los héroes de esta dos novelas no sólo son “víctimas” de una sensibilidad ante el mundo que hace algo más que rechinar dientes, tiritar el cuerpo y erizar la piel. No sólo tienen el alma expuesta como una filmina de seda, lo cual tiene como resultado un desasosiego intenso que no permite fluir. Sino que además viven en una paradoja, los obstáculos derivan en otros caminos, dan otras luces y generan un resultado lejos de ser negativo.

El siguiente análisis concienzudo de las obras, estudiará esta condición en los textos de los escritores colombianos y examinará la naturaleza de sus protagonistas, su carácter de “héroes-artistas signados por la neurosis”, “desadaptados”, “inconformistas”.

Primer capítulo: La modernidad

1.1 Nociones básicas

La modernidad, entendida como ruptura y paradoja, fue productora de múltiples sentidos en la vida de los hombres. Por eso, no sólo debe ser pensada como un fenómeno que cambió el sistema político, económico, social y cultural, sino además (y especialmente) como un suceso que tuvo trascendentales repercusiones dentro del pensamiento y estado del alma de las personas. Entender la modernidad es entender, entre otras cosas, que Dios ha muerto¹. Y Dios es, en la historia de Occidente, nada más y nada menos que la base espiritual de los hombres.

Milan Kundera, lo explica de esta manera en su texto *El arte de la novela*:

Cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dado un sentido a cada cosa, don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Este, en ausencia del Juez Supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única Verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna (...) (1987, p. 16)

Pero, ¿qué es exactamente ‘la modernidad’? En el libro *Una modernidad singular*, Fredric Jameson explica que “(...) el <<concepto>> de modernidad plantea más problemas de los que resuelve. Por otra parte, la historia de los usos de esta palabra y de sus funciones ideológicas es bien real y no resulta tan fácil prescindir de ella”. (2004. p. 74)

Más allá de ser un simple concepto o un evento originado por un suceso puntual que data de una fecha específica, la modernidad es un *proceso* surgido a través de un desarrollo histórico que involucra diversos factores. Entre estos, los avances tecnológicos y

¹ Muerte de Dios: tesis de Friedrich Nietzsche que implica que la creencia en una entidad absoluta ha sido desacreditada como resultado de la evolución mental de la humanidad.

científicos; el crecimiento de las ciudades y la expansión demográfica; la producción masiva de bienes y servicios; el desarrollo de los sistemas de comunicación de masas; la burocracia de los Estados; y el sistema de producción capitalista de la economía (y – junto con este – el comunista, que le hizo contraposición).

Jameson, explica que, “ (...) *en cuanto el romanticismo tardío comienza a sentirse insatisfecho con lo que aún se percibe como una postura reactiva contra lo clásico, puede decirse que ha nacido el concepto de modernité, y Baudelaire acuña su uso que presuntamente aún tiene vigencia y cuya ventaja señalada parece radicar en su reciente independencia de todas esas oposiciones y antítesis históricas*”. (2004, p. 28) Y es que, sin duda, para hablar de lo que significa modernidad, es preciso tener en cuenta la definición que el poeta francés Charles Baudelaire expuso en su ensayo *El pintor de la vida moderna*, (así como también el desarrollo del tema en su obra general). Baudelaire afirmó que, “*la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable*” (1995. p. 10).

La afirmación de Baudelaire se encuentra en absoluta relación con la aseveración de Karl Marx citada por Marshall Berman, (la cual, entre otras cosas, dio origen al título de su ensayo sobre la modernidad, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*). Según Berman, Marx afirma que “*Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas*”. (2006, p. 7)

Así entonces, dos grandes pensadores, precisaron el núcleo esencial de la modernidad, fijando como elemento principal el carácter efímero y perecedero de las cosas del mundo, precisiones que sin duda hay que atender y cuidadosamente desentrañar, pues Marx y Baudelaire son dos de los intelectuales que mejor se ocuparon de analizar los advenimientos de su época.

Si se estudia con atención, puede observarse que la afirmación de Baudelaire cuenta con dos partes, y la de Marx con tres; para el poeta francés, la modernidad es, por una parte, “*lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte*”, es decir, que identifica en ella una naturaleza circunstancial, “transeúnte” e incluso fortuita. Estar en la modernidad, sería entonces algo así como estar sobre una suerte de arena movediza y aleatoria. No obstante, adjunto y como complemento a ese terreno versátil, habría en ella algo de inmortal, una perpetuidad que no es otra cosa que la esencia de todo arte que hace a los hombres, a la naturaleza y al universo que plasma sempiternos. El arte moderno necesita de la modernidad.

Por su parte, en Marx hay tres aseveraciones: primero, que los vínculos establecidos por los hombres durante años y los fundamentos y principios que los sostienen pierden su pilar, y que los lazos que comienzan a formarse se destruyen casi de manera instantánea; segundo, que no existe ya nada perpetuo, pues todo se destruye y todo – incluso lo que anteriormente era considerado inviolable y sacro, es transgredido de manera violenta; tercero, que ante las circunstancias los hombres deben comenzar a cuestionar su realidad y a sí mismos.

En suma, los dos intelectuales entendieron que la modernidad es dual, de ahí su complejidad, pues logra ser tan destructiva como constructiva, tan accesible como excluyente, tan efímera como eterna. Es claro que ambos son enfáticos en el reconocimiento de una naturaleza demoledora de esta contingencia, pero también hay en sus afirmaciones la convicción de que después de eso, en lugar de encontrarse el final del camino, se desprenden un sinnúmero de viabilidades. Es decir, que, por ejemplo, la ‘muerte de Dios’ no significó necesariamente la entrega a un nihilismo absoluto, pero sin duda sí produjo un vacío angustioso. Ese vacío angustioso no es otra cosa que aquello a lo que Marx se refiere cuando utiliza la expresión “todo lo sólido se desvanece en el aire”, es decir, que todas aquellas aparentes seguridades que trae consigo el sistema de producción capitalista (uno de los principales motores de la modernidad), tales como el dinero, el

confort, la prosperidad, no son más que una ilusión y realmente no producen felicidad sino el espejismo de un sentimiento de bienestar. De ahí que el residuo de esa quimera sea la zozobra. El desafío del artista está en tomar esas impresiones y crear, hacer de ese gusano que lo carcome vivo un motor y aprender a vivir en un mundo complejo, aceptarlo y aprovecharlo.

Rafael Gutierrez Girardot se refiere a esta nueva condición del artista en sus estudios sobre el modernismo y asegura que, de hecho, esta situación procura la generación la llamada “novela de artistas” gracias además a la creación de un nuevo perfil del “*artista como ‘genio’ o como marginado rebelde*” con lo cual el artista se convirtió en objeto novelable”. En palabras de Gutierrez Girardot.

La acomodación rebelde no es paradoja sino ambigüedad, que es una forma de la complejidad creciente que trae consigo la expansión del capitalismo, la que provoca las múltiples reacciones en el tránsito y conflicto entre comunidad y sociedad, entre campo y ciudad, dentro de la ciudad, entre las diversas anonimidades que se reagrupan y reproducen el conflicto de la adaptación y la enajenación. Esta situación se llama diversamente: época moderna, fin de siglo y, en la literatura, “modernismo”. (1996, p 29)

Embarcarse en la empresa de la modernidad, para Berman, es “*encontrarnos en un entorno que nos promete aventura, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, lo que sabemos, todo lo que somos*”. (2006. p. 1) Agrega, además, que “*(...) la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y de angustia.*” (p. 1).

Mientras que la clase burguesa veía desplegarse ante sus ojos infinitas posibilidades - gracias a la nueva estructura de la economía que le favorecía -, las clases obreras, los artistas y los intelectuales encontraron censuras y la obligación de adecuarse a un sistema en el que no creían. Sin embargo, ahí estuvo el reto. Las ciudades se vigorizaron; tanto ricos como pobres (de espíritu y de materia) encontraron vida nueva en las calles. Por esta

razón, aunque muchas almas inquietas y sensibles tuvieron que luchar contra la amargura y el sinsabor de un mundo capitalista que se imponía, lo usaron como ingrediente para generar creaciones nuevas. Para Berman, Marx fue un claro ejemplo de ello: *“El gran obsequio que puede ofrecernos (Marx) hoy, a mi entender, no es el camino para entender las contradicciones de la vida moderna, sino un camino más seguro y profundo para entrar en esas contradicciones.”* (2006. p. 128)

Para Kundera, con el advenimiento de la Edad Moderna la humanidad se hizo partícipe del *olvido del ser* y el hombre se convirtió *“(…) en una simple cosa en manos de fuerzas (las de la técnica, de la política, de la Historia) que le exceden, le sobrepasan, le poseen”*; su vida fue reducida a su función social. (1987, p. 14) Y sin embargo, también para este pensador, el arte, específicamente una forma de este que es la novela, logra desafiar estas circunstancias con un arma de lucha inigualable, su propia racionalidad: *“Uno tras otro, la novela ha descubierto por sus propios medios, por su propia lógica, los diferentes aspectos de la existencia”*. (p. 15) El alemán sostiene que el reto está en entender *“el mundo como ambigüedad, tener que afrontar, no una única verdad absoluta, sino un montón de verdades relativas que se contradicen (…) poseer como única certeza la sabiduría de lo incierto”*. (p. 17)

Con la modernidad, se quedan atrás las verdades únicas, los planteamientos universales, las posiciones definitivas y las pretensiones de objetividad, y se abre un camino menos tranquilo, pero sí se quiere, mucho más interesante: el de la ambigüedad, los equívocos, los enigmas, los interrogantes. La raza humana, ajena desde su niñez a las formas de lo nebuloso, sufre con creces la realidad de un nuevo mundo que ofrece como única garantía la opción de hacer conciencia de que no hay *“nada más evidente, más tangible y palpable, que el momento presente”* .

1.2 Ubicación temporo-espacial

Tan imprecisa como la dilucidación acerca de lo que representa, resulta su ubicación en un tiempo y espacio. Sin embargo por dificultosa que parezca la tarea, es necesaria y posible. Para Fredric Jameson, *“sin lugar a dudas, la modernidad siempre implica la fijación de una fecha y la postulación de un comienzo, y en cualquier caso siempre es divertido e instructivo hacer un inventario de las posibilidades, que tienden a moverse en torno del tiempo cronológico.”* (2004. p. 37) En su clasificación de “Las cuatro máximas de la modernidad”, Jameson, explica que: *“1) No se puede no periodizar; 2) La modernidad no es un concepto sino una categoría narrativa; 3) La única manera de no narrar es el recurso a la subjetividad (tesis: la subjetividad es irrepresentable). Sólo pueden narrarse las situaciones de modernidad; 4) Ninguna ‘teoría’ de la modernidad tiene hoy sentido a menos que pueda aceptar la hipótesis de una ruptura posmoderna de lo moderno”* (2004. p. 85).

El último punto de las aseveraciones de Jameson es aclarado de esta manera por la autor, porque el término ‘posmoderno’, además de dicotómico, ha sido altamente controvertido, incluso hay quienes opinan que no hay tal; que la modernidad aún no se ha acabado y por lo tanto no puede haber un proceso posterior. Por ejemplo, para Berman, la modernidad sencillamente tiene tres fases: la primera, va desde comienzos del siglo XVI hasta finales del siglo XVIII, que es el momento en el que las personas empiezan a percibir grandes cambios en su vida y a experimentar lo moderno; la segunda fase, se inicia con la Revolución Francesa; y la tercera recorre el siglo XX.

Jameson, por su parte, lo ve de esta manera:

En retrospectiva – la retrospectiva del siglo XX y la descolonización-, hoy parece claro que la conquista de las Américas trajo consigo un significativo nuevo elemento de modernidad, aun cuando tradicionalmente fueron la Revolución Francesa y la Ilustración las que la prepararon y acompañaron y a las cuales se acredita su ruptura social y política más trascendente (...)Luego las modernidades pasan confusa y rápidamente: secularización y muerte nietzscheana de Dios; racionalización weberiana en la segunda fase o estadio burocrático monopólico del capitalismo industrial; modernismo estético con la reificación del lenguaje y la emergencia de toda clase de abstracciones formales y por último, pero no por eso menos importante, la revolución soviética. En años recientes, sin embargo, rupturas que

antaño habrían sido caracterizadas como otras tantas modernidades han tendido, antes bien, a adoptar la denominación de posmodernas. (2004. p. 37-38)

Sin embargo, más allá de la discusión en torno a si hay o no posmodernidad, es menester aclarar qué es exactamente lo que las diferenciaría, porque es clave para ubicar el objeto de este trabajo. Para Jameson, la línea divisoria estaría en “*el rechazo de los conceptos de autoconciencia, reflexividad, ironía o autorreferencia en la estética posmoderna y también en los valores y la filosofía posmoderna como tal, si puede decirse que existe una cosa semejante*”. (2004. p. 85).

Es importante también tener en cuenta la periodización de la modernidad propiamente en la literatura.

De acuerdo con Jaime Alejandro Rodríguez, en el libro *La novela española posmoderna* (2007), María del Pilar Lozano Mijares, establece como características propias de la novela posmoderna las siguientes:

1. *Desarrollo de una nueva mimesis realista, producto de la consideración del mundo como problema ontológico (y no solamente epistemológico).*
2. *Reconfiguración y nuevo tratamiento del autor, el narrador, los personajes y el lector, como consecuencia de la consolidación del sujeto débil de la representación.*
3. *Preferencia por espacios heterotópicos y confusión temporal.*
4. *Recurso, a nivel macroestructural, de la metaficción, la recursividad, el pastiche, la parodia y la apropiación.*
5. *A nivel microestructural, puesta en escena de un anti discurso posmoderno: recurso a la metáfora literal, la alegoría, la polifonía y la especialización.*
6. *Hedonismo y fin de la utopía como mapa temático.*
7. *Atención a la cultura de masas y a la democratización estética como resultado de su propósito de unir la novela con la vida.*

En su libro *La muerte de la literatura*, Alvin Kernan hace un recorrido por el desarrollo de la literatura, desde el momento en que la Europa Occidental se transformó definitivamente en una cultura impresa y dejó de ser una cultura oral – tres siglos después de la invención de la imprenta—; pasando por el momento en que el término ‘literatura’ comenzó a usarse en un sentido moderno en la segunda mitad del siglo XVIII; hasta su

creciente evolución con la llegada de la Ilustración y la Revolución Francesa. En palabras de Kernan “*cuando empiezan a emerger de la ilustración y la revolución los rasgos del Estado burgués y 1789 cede el paso a 1830 y 1848, la literatura y las demás artes, todavía identificadas con el idealismo original de la revolución, escogen crecientemente una posición opuesta al nuevo mundo del dinero, las ciudades, las fábricas y las máquinas, descrito más exhaustivamente por Balzac en Francia y por Dickens en Inglaterra*”. (1996, p. 23).

Es posible afirmar que uno de los mayores florecimientos de la literatura (concretamente en Europa) en lo que va de modernidad se da justamente cuando los artistas comienzan a reaccionar ante ese nuevo mundo. Kernan plantea que,

esta actitud crítica emergente aparece en forma concentrada en la tipología literaria de las aldeas y ciudades burguesas: el Yonville de Flaubert, devorador de almas, la ciudad de la noche horrible de Thompson, el oscuro Londres satánico de Blake, el París de Balzac, el Coketown de Dickens, la metrópolis muerta y poliglota de Eliot, <<la ciudad irreal>>. En ciertas ocasiones –el Chicago de Dreiser o el París de Baudelaire (ese fourmillant tableau)— la ciudad moderna fascina por su fuerza y brilla por el mal que emana de su descomposición (...). (1996 p. 23)

No obstante, para Kernan, después de este apogeo, poco a poco la literatura ha comenzado a decaer, principalmente porque, como dice Sven Birkerts en la *Elegía a Gutenberg* “*Ya no consideramos la literatura como algo independiente del Estado capitalista: está confabulada con él y labora para perpetuar su ideología*”. (1999, p.239), o en otra perspectiva porque “*el ambiente de la modernidad tardía y la presión de nuevas preocupaciones nos impide apreciar su importancia*”. (1999. p. 245)

Para Birkerts, así como para Jameson sí es importante distinguir una cultura posmoderna, que sería la que propiciaría esa caída, por haber en ella

una sensación de indiferente anarquía, de elementos que entran y salen de combinaciones sin una razón clara. Que la expresión del escritor – la literatura – pudiera relacionarse con lo que el autor denomina <<la calidad de la vida humana>> es algo impensable, incluso sería objeto de burla. Nuestra fe colectiva en la literatura, ese punto de reunión de sentimientos e ideas ha desaparecido. (1999. p. 218).

Citando a Lionel Trilling, Birkerst anota que la diferencia entre el siglo XIX y el siglo XX se hallaría en su disposición creativa e intelectual, ya que en el siglo XIX los medios de comunicación e incluso los intelectuales eran más avanzados, y sin embargo tenían una mayor potencia: *“De dos lenguajes de igual categoría, uno del siglo XIX y otro del XX, se puede decir que el del siglo XIX posee mayor fuerza. Si los medios mecánicos de comunicación eran entonces menos eficientes que ahora, los medios intelectuales lo eran mucho más. Incluso puede que la relación entre ambos sea significativa.”*, afirma. (1999. p. 221)

En cualquier caso, con el fin de establecer parámetros para el desarrollo de este estudio, es necesario recoger lo más pertinente de los autores citados y crear así una línea de tiempo de la modernidad que facilite la inscripción del objeto de este trabajo en una orientación lógica.

Siguiendo las ideas de Jameson, Berman, Birkerts y Kernan podrían distinguirse tres fases de la modernidad y una etapa posterior que llevaría el nombre de posmodernidad. La primera fase, comenzaría en el siglo XVI, momento en que la humanidad le da un adiós definitivo a la Edad Media (conocida también como la edad oscura u oscurantismo), y le da la bienvenida al progreso y a la razón. Aunque no hubo precisamente un hecho que formalmente determinara el inicio de la modernidad, existen una serie de eventos que marcaron una importante diferencia respecto a la época anterior. Entre estos, están el descubrimiento de América; la invención de la imprenta (con lo cual se dio el paso de una cultura oral a una cultura escrita); la doctrinas del Humanismo; y el desarrollo del Renacimiento. Este primer periodo concluiría en el siglo XVIII, dando paso a una segunda etapa, en la que se verían grandes revoluciones, tales como la Científica, la Burguesa, la Industrial y la Ilustración. La tercera, aquella que muchos historiadores consideran aún se encuentra latente, y a la que se le denomina comúnmente Edad Contemporánea, tiene sus inicios con un importante punto de quiebre: la Revolución Francesa y la redacción de la Declaración de los Derechos Humanos en 1789, que, entre otras cosas, propicio el terreno para el desarrollo del Romanticismo. Su avance incluye además la Independencia de los

Estados Unidos en 1787 y la de los países latinoamericanos durante la primera mitad del siglo XIX; las guerras mundiales, el continuo desarrollo de la tecnología, las revoluciones sociales y los movimientos juveniles (principalmente el hipismo), el enfriamiento de la guerra fría, y la introducción de la cultura global. Si se considera la posmodernidad como una fase posterior, tampoco podría establecerse un suceso específico que la originara, aunque podría tomarse el desarrollo de la globalización como un referente. La característica principal sería un desencantamiento general de los valores de la modernidad y una pérdida general de fe en la razón y la ciencia, que se compensa con la rendición de culto a la tecnología y al consumo.

En cuanto a la ubicación espacial, hay que decir que esta ha sido cuestionada por considerarse que siempre es situada desde una visión Occidental y especialmente eurocentrista. Si bien, buena parte de los acontecimientos tuvieron lugar en Europa, los procesos tuvieron inevitable resonancia en los demás países y en cada lugar tuvo un desarrollo particular. A Colombia, y en general a los países latinoamericanos, casi siempre llega un eco a destiempo de lo que sucede afuera. No en vano, los autores de las novelas que se trabajaran en este análisis, vivieron (o aún viven, en el caso de Caballero) buena parte de sus vidas en Europa, lo cual se hace evidente en el contenido de sus novelas.

Volviendo a Gutierrez Giradot, este asegura que:

El Código de (Andrés) Bello significó el primer momento básico de la racionalización de la vida social (...) sentó los fundamentos sociales de la expansión del capitalismo en Latinoamérica y fue concomitante de las transformaciones urbanas y de la alteración de las 'tradicionales costumbres y las maneras de pensar' de la sociedad (...) La racionalización de la vida social, los valores terrenales que trajeron consigo el comercio y la imitación del lujo de los modelos europeos provocaron en Latinoamérica lo que se ha llamado 'secularización' o, según Max Weber, la 'desmiraculización del mundo' e impusieron el hedonismo como valor determinante. (...) La época del no inadecuadamente llamado 'modernismo' latinoamericano fue intelectualmente una época de liberación de la teocracia visceral de las sociedades hispánicas, del dogmatismo que sencillamente les imprimió el catolicismo de la Contrarreforma. Pero esta liberación fue precedida por un proceso difícil de secularización, que tiene su primer y ambiguo fruto en el llamado 'modernismo', que fue inevitablemente 'europeizante'. Las reacciones de intención autóctona al 'cosmopolitismo' modernista no fueron menos 'europeizantes' o, más exactamente, europeizadas que su contrario. La conjunción de estas dos corrientes de la sociedad burguesa engendró una 'estetización de la

política', que condujo, como lo observó agudamente Walter Benjamín, a los diversos fascismos". (1996, p. 29)

José Martí y Ruben Darío contribuyeron a la conciencia de modernismo en la cultura latinoamericana, sin embargo no por eso fueron ellos los que determinaron el momento específico en el que comenzó a gestarse el fenómeno.

Según Gutierrez Girardot: "(...) Martí comprueba muy temprano lo que se había anunciado con Nietzsche: el paulatino derrumbamiento de los sistemas filosóficos o, más exactamente, de su fundamentación teológica". (p. 25) El presupuesto de Martí y Darío es que:

la participación en la toma de conciencia de la época, es decir, de la unificación del mundo. Entre las transformaciones palpables que trajo consigo esa unificación del mundo, el capitalismo con la 'revolución industrial', la que tuvo consecuencias más inmediatas y a la vez a largo plazo fue un desplazamiento de acentos y formas de vida: del campo a la ciudad, es decir, de una forma de vida espantosa y familiar, regida por las regularidades de la vida campesina y el dominio de las autoridades del pueblo (especialmente el párroco) a una forma de vida compleja y cada vez más anónima, determinada por el tiempo mecánico de la fábrica y el comercio, y por el aumento de la variedad y el refinamiento de las sensaciones. (p. 25)

Es posible afirmar que no hubo un lugar concreto donde se gestó la modernidad (aunque sí tuvo mayor desenvolvimiento en Europa), sino que la humanidad en general la sintió. De hecho, esa es una de sus características, la integración de las regiones, de las ciudades, de los países y del mundo en su totalidad, particularidad que se ha ido acrecentando con el paso del tiempo, gracias al desarrollo de los sistemas de comunicación masivos y a los avances de la tecnología. No obstante, hay dos eventos que sí pudieron haber sido determinantes: Mayo del 68 y el fin de los campos de concentración en Auschwitz .

1.3 Cómo se vive la modernidad

A grandes rasgos, son muchas las revoluciones, las guerras, los avances científicos, las creencias, la implementación de sistemas políticos, económicos y sociales los que, poco a poco, fueron penetrando el corazón de la cotidianidad de los hombres. Las vivencias, claro está, y la forma de asumir las experiencias difieren de persona en persona. Pero, sin duda, se puede distinguir un sentimiento general que la contingencia en su totalidad contribuye a cultivar en los individuos. Lo más importante que hay que entender es que, el sistema sobre el cual tuvo mayor influencia la Edad Moderna y sobre el cual causo absoluto revuelo fue el sistema de valores y convicciones. Es decir, cubrir las necesidades básicas (comida, abrigo, techo, salud) y relacionarse con fines como construir una familia o reproducirse, cultivando, por encima de todo, las buenas acciones dejó de ser suficiente; como contrapartida, el ansia de poder, de dinero, de placer, de ‘tener por tener’ a costa de cualquier cosa, el consumo desaforado y el exceso se convirtieron en los nuevos reyes. El hedonismo y la codicia pasarían a ser los reales gobernadores del mundo. Hasta el punto que un magnate pudiera llegar a ser tan infeliz como un pordiosero.

De acuerdo con Berman (2004, p. 3), el gran pensador Jean-Jacques Rousseau, anticipaba el fenómeno cuando implemento el concepto de ‘torbellino social’. “¿Cómo iba el individuo a moverse y vivir en el torbellino?”, dice Berman que se preguntaba Rousseau. Según el autor (p. 4), en la novela *La nueva Eloísa*, el filósofo francés escribió “*todo es absurdo pero nada es chocante porque todos están acostumbrados a todo*”. La frase del pensador resume en gran medida la vuelta de valores y la forma como había impregnado de manera total el día a día de los hombres. Las condiciones inundan la realidad de un modo que se vuelven imperceptibles, pero obligan a los hombres a transgredir sus fundamentos. Siguiendo la misma idea de Rousseau, Birkerts afirma (refiriéndose concretamente al concepto de la ‘muerte de la literatura’) que “*el abismo que al final de su vida vio Howells*²

² **William Dean Howells** (Ohio, 1 de marzo de 1837 - Nueva York, 11 de mayo de 1920), crítico, ensayista y escritor estadounidense del Realismo.

que se abría entre la cultura literaria y el resto de la sociedad es tan vasto que ya nadie lo siente como tal abismo”. Pág. 222

Berman lo explica de esta manera: *“Es un mundo en el que ‘lo bueno, lo malo, lo hermoso, lo feo, la verdad y la virtud, sólo tienen una existencia local y limitada’. Se presenta una multitud de experiencias, pero el que quiera gozarlas ‘debe ser más acomodaticio que Alcibiades, estar dispuesto a cambiar sus principios con su público, a ajustar su espíritu a cada paso’”*. (2004. p. 4).

No obstante, hay para quienes no fue tan fácil acostumbrarse ni obviar lo absurdo. La sensibilidad de los artistas y de los grandes intelectuales les permitió, no sólo percatarse del fenómeno, sino además pensarlo desde una visión crítica. *“Los pensadores del siglo XIX eran al mismo tiempo, enemigos y entusiastas de la vida moderna, en incansable lucha cuerpo a cuerpo con sus ambigüedades y sus contradicciones; la fuente primordial de su capacidad creativa radicaba en sus tensiones internas y en su ironía hacia sí mismos”*. (Berman. 2004, p. 11)

Hoy, explica Berman, *“la modernidad es aceptada con un entusiasmo ciego y acrítico, o condenada con un distanciamiento y un desprecio neoolímpico (...)”*. (2004, p. 11) Es decir, que el orden que pretende establecer despierta sentimientos de enardecimiento tan positivos hacia lo que representa como de rechazo absoluto. Quienes la pueden aceptar sin miramientos no sufren la angustia de quienes las condenan, ya que por mucho que se le critique sigue existiendo y sigue imponiéndose como única realidad. Del lado, de quien la padece, están los artistas, escritores e intelectuales. Vale la pena, por tanto, dar una mirada a la manera cómo fue asumida por la literatura y cómo influyó en el ejercicio de escribir.

1.4 La pérdida de la aureola.

Existe entre las reflexiones acerca de la coyuntura de la Edad Moderna un concepto formulado por Marx en el que explica porqué la modernidad fue para los intelectuales un motivo de conflicto interno propiciado por el mundo alrededor. Marx llama a esta contingencia ‘la pérdida de la aureola’. Según lo explica Berman, *“la aureola, para Marx, es un símbolo primario de la experiencia religiosa, la experiencia de lo sagrado. (...) La aureola divide la vida en lo sagrado y lo profano: crea un aura de temor y resplandor sagrados en torno a la figura que la lleva”* (2004. p. 113).

Una de las substanciales consecuencias del orden del mundo que impuso la vida moderna fue la profanación de lo sagrado, y quien lideró esta situación fue la clase burguesa, ya que, siempre de la mano del sistema de producción capitalista, generó una red en la que todo estaba atravesado por el dinero, y lo que no era lucrativo era desechado. *“La burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de piadoso respeto”*, explica Marshall Berman. (2004, p. 103)

Esta situación procuró que el artista se viera en la obligación de adecuarse al sistema porque ya su capital intelectual no tenía el mismo valor que en otros tiempos. Los pensadores, filósofos, escritores podían, como dice Berman, *“(...) escribir libros, pintar cuadros, descubrir leyes físicas o históricas, salvar vidas, solamente si alguien con capital les paga. Pero las presiones de la sociedad burguesa son tales que nadie les pagará a menos que sea rentable pagarles, esto es a menos que de alguna manera su trabajo contribuya a ‘acrecentar el capital’”* (2004, p. 115).

Siguiendo esta misma idea, Gutierrez Girardot afirma que *“La aristocracia del artista marginado, pero tenido en cuenta, se expresa en forma de protesta y resignación: en la bohemia (...) Esta peculiaridad del dandy y del bohemio latinoamericanos es, por otra parte, manifestación de un incipiente fenómeno: el de la profesionalización del escritor”*. (1996, p. 27)

Por esta razón, por mucho que desearan mantener una posición inmaculada respecto a ese sistema, los intelectuales debían “reconocer las profundidades de su propia dependencia – dependencia tanto económica como espiritual – del mundo burgués que desprecian” (Berman. 2004. p. 117). Al “perder la aureola” quedan expuestos a las “tramas y ambigüedades del mercado (que) son tales que atrapan y enredan a todo el mundo”. (p. 117)

Así es como se va formando la lucha del artista. Pelean su conciencia y su espíritu contra sus necesidades, aquellas que fueron creadas por un organismo imponente y feroz. Berman señala así que la lucha que hace visible Marx no es sólo la que hay entre burgueses y proletarios sino que va más allá:

El drama básico por el que es famoso el Manifiesto es el desarrollo de la burguesía y el proletariado modernos y la lucha entre ambos. Pero podemos encontrar que dentro de este drama hay otro drama, la lucha dentro de la conciencia del autor sobre lo que está sucediendo realmente y sobre el significado de la lucha a más largo plazo. Podríamos describir este conflicto como la visión ‘sólida’ y su visión ‘evanescente’ de la vida moderna. (2004. p. 85).

Es muy importante establecer que el lugar de la modernidad, es decir el espacio en el cual se desarrolla, es la ciudad. En la ciudad se encuentran las grandes avenidas, calles y bulevares, el comercio, el tráfico, las multitudes (temas esenciales en la poética de Baudelaire y de los más importantes escritores modernos). Vivir en la ciudad, especialmente en una gran ciudad, de las características de París, Londres, Nueva York, Madrid o incluso la misma Bogotá, es una experiencia tan seductora como indeseable. Además exige desarrollar ciertas facultades, pues la ciudad es una jungla de concreto en la que sólo logran sobrevivir los más fuertes:

El hombre de la calle moderna, lanzado a la vorágine, es abandonado de nuevo a sus propios recursos – a menudo a unos recursos que nunca supo que tenía – y obligado a multiplicarlos desesperadamente a sobrevivir. Para cruzar el caos en movimiento, debe aprender no sólo a ir al mismo paso, sino ir al menos un paso por delante. Debe hacerse un experto en soubresauts y mouvements brusques, en giros y contorsiones súbitos, bruscos y descoyuntados, no sólo de las piernas y el cuerpo, sino también de la mente y la sensibilidad. (2004. p. 160)

Baudelaire fue quien mejor supo hacerlo al entender que la vida urbana moderna proporcionaba nuevas formas de libertad, puesto que un *“hombre que sabe cómo moverse en, alrededor y a través del tráfico puede ir a cualquier parte, por cualquiera de los infinitos corredores urbanos por donde el mismo tráfico puede circular libremente. Esta movilidad abre un gran número de experiencias y actividades nuevas a las masas urbanas”* (2004, p. 160).

El poeta para el escritor francés, o el artista en general, era un aventajado ya que con su sensibilidad y su alto nivel instintivo podía sacarle el mejor provecho a su realidad y hacerse así más poético:

Una de las paradojas de la modernidad, tal como Baudelaire la ve aquí, es que sus poetas se harán más profunda y auténticamente poéticos al hacerse más parecidos a los hombres corrientes. Si el poeta se lanza al caos en movimiento de la vida cotidiana en el mundo moderno – vida de la cual el nuevo tráfico es un símbolo primordial – puede apropiarse de esta vida para el arte. (2004. p. 160)

A pesar de esta visión de mundo de Baudelaire, si hay una cosa clara es que los principios, creencias e ideales de los intelectuales siempre se mantendrían firmes. Alvin Kernan explica, en su ensayo *La muerte de la literatura que:*

‘El prelude’ (de Wordsworth) establece el programa para el romanticismo – la naturaleza, lo primitivo, la conciencia profunda, lo irracional, el arte—y sólo en menor medida para el modernismo. Generaciones de autores han vivido el papel del poeta creado por Wordsworth, en la vida y en la poesía, retirándose de la sociedad industrializada y rechazando sus valores materialistas. A veces toman posición a la izquierda, como Blake y Shelley, a veces a la derecha como Yeats y Pound, pero siempre como el personaje de Joyce, Stephen Dedalus, rehúsan doblegarse –non serviam—ante la familia burguesa, la religión, la nación y el lenguaje, que según ellos, tratan de echar una red sobre sus almas. (1996. p. 24)

Concientes de esa red, y queriendo hacer todo lo posible por huir de ella, el artista crea con su escritura, con su pintura, con su música una suerte de caparazón, un refugio para proteger la intimidad del alma a sabiendas que esta es *“nuestra vida interior, nuestra meditación sobre uno mismo, nuestra orientación hacia lo desconocido. El alma florece en la intimidad y se marchita en público”*. (Birkerts. p. 273).

En una carta a Louise Colet, escrita en 1853, Flaubert emite el siguiente consejo, que es a la vez un concepto de lo que es el arte en tiempos modernos y de la actitud que todo artista debía asumir para perdurar:

El arte, como el Dios de los judíos, se solaza en los sacrificios. De modo que debes hacerte pedazos, mortificar tu carne, revolcarte en las cenizas, embadurnarte de suciedad y estupor arrancarte el corazón. Estarás sola, te sangrarán los pies, un asco infernal te acompañará en tu peregrinaje, lo que procura a otros la dicha no te dará ninguna, lo que para ellos no son más que rasguños te cortará hasta el hueso y te verás perdida en el huracán sólo con el tenue resplandor de la belleza visible en el horizonte". (Citado por Kernan, 1996. p. 25)

En suma, ante una realidad opuesta a sus formas de sentir y de vivir, los pensadores optaron por reconocer su dependencia de ese mundo, sin renunciar a su verdadero ser, que era expresado de manera clara a través del contenido de sus novelas y encarnado por sus personajes. La actitud fue la de un extranjero que mira desde afuera, desde la periferia. El desprecio hacia la burguesía, hacia la inversión de valores de la clase dominante y hacia la falsedad del mundo se mantuvo en ellos intacto. *"Tras las imágenes del artista imaginativo y creador, James Joyce en la vida, Stephen Dedalus en el arte, los escritores de los siglos XIX y XX armaron gradualmente una poética de apoyo que define a la obra literaria de maneras que la oponen punto por punto al materialismo burgués". (Kernan. 1996, p. 26).*

Para Kernan, sin embargo, la paradoja es mucho más compleja, ya que según lo asevera el crítico, *"pese a su feroz hostilidad frente a la burguesía y el mundo que construye, la literatura siempre ha formado parte, aunque sea una parte negativa, del sistema social que rechaza. También ha sido de facto, para bien o para mal, el sistema literario de la sociedad capitalista occidental, con una función oficialmente reconocida, la de fomentar la creatividad y expresar las aspiraciones más altas del espíritu humano". (1996, p. 30).*

Kernan expone que los marxistas siempre advirtieron que la cultura está determinada por una infraestructura ideológica e industrial y por eso existe un vínculo fuerte entre el arte romántico y el Estado capitalista. Para Kernan uno y otro se refuerzan y

comparten valores como propiedad, trabajo, creatividad, individualismo y cambio. “*Sin embargo, pese a la evidencia creciente de esta relación, la literatura y las demás artes han seguido rechazando incansablemente toda identificación con el mundo moderno (...) como si la crítica del orden social, de los políticos y los hombres de negocio, fuese el sine qua non del arte*”. (Kernan. 1996. p. 33)

De acuerdo con Kernan, hay una frase de William Morris en la que dice “*(...) la pasión dominante de mi vida ha sido y es el odio por la civilización moderna (...)*” (Morris, citado por Kernan. 1996. p. 33), con lo que estaría indicando que el mundo moderno es no sólo el mundo en el que el artista existe, sino en el que puede y quiere existir.

Así como Marx, también Walter Benjamín fue crítico respecto a la pérdida del carácter sagrado del arte. En el ensayo *La obra de arte en la era de la reproducción*, Benjamín enfatiza en el hecho de que la literatura es el desarrollo cultural de una máquina: la imprenta y que las

máquinas que producen arte popular –la cámara, la impresora y el grabador de sonido (...)– vician lo que hacen al producir copias exactas sin fin, duplicados, que despojan a la obra original –el cuadro, la estatua, la función de teatro o el cuento oral narrado en público—de su <<aura>>. Este <<aura>> para Benjamín es la fuerza especial de un culto que posee la obra de arte en virtud de su carácter único y su proveniencia histórica específica e individual. (Kernan, 1996. p. 27).

El punto que hace Benjamín es importante, ya que advierte que la aureola no sólo fue perdida por el artista sino también por la obra de arte. La literatura, por ejemplo, siempre fue tenida como sacra por tener la facultad de enfocarse en la vivencia humanas y darles un sentido que no le dan ni la ciencia ni la religión. Por eso

siempre se ha presentado a sí misma como autónoma e independiente de la sociedad a la que ataca. La metafísica literaria se ha ofrecido como verdades trascendentes que emergen espontáneamente del dominio de lo sublime, de la belleza y la forma, provenientes de las

profundidades del yo, de las energía auténticas y primitivas del ser imaginativo, y apareciendo de nuevo misteriosamente de un pasado sumergido y enigmático. (Kernan 1996. p. 30).

Por eso, con la producción masiva de libros y reproducciones de obras artísticas se pierde ese valor. La obra de arte deja de ser única y perfecta, se despoja de su magia y de su misterio. Al caminar de la mano del sistema se ve comprometida su magnificencia, su belleza particular.

Para Sven Birkerts, el nuevo intelectual, por lo tanto, también se torna en otra persona, en “*una criatura totalmente diferente: es un académico, un especialista con un puesto fijo que escribe para otros especialistas, no para el público culto no especializado*”. (Birkerts, 1999. p. 223)

Para Birkerts, “*en la sociedad contemporánea, todo se opone a la vida interior*” (1999. p. 231). Por eso, el escritor moderno,

no sólo debe decidir qué hacer con la monotonía de la experiencia cotidiana, sino que también debe afrontar el hecho de gran parte de las actividades humanas – incluso aquellas que tuvieron cierto relieve en el pasado – se desarrollan ahora en múltiples niveles, dejando al individuo en un estado de aturcido ensimismamiento (...) Por decirlo claramente, cuanto más fieles seamos a nuestra verdad y más intensamente ahondemos en la dinámica de cuanto sucede a nuestro alrededor, menores serán las posibilidades de que nuestra versión de las cosas se publique o, en su caos, se lea. (Birkerts. 1999. p. 265 -266).

Segundo capítulo: Expresiones de angustia en la voz escritural

Con la problemática de la modernidad manifiesta, es posible entrar a examinar de forma detenida de qué manera influyó esta en el proceso de escritura, teniendo en cuenta el impacto que causó en la médula espiritual del artista. Hay dos cuestiones que se desprenden de ello: primero, que la escritura se convierte en tema y problema; y segundo, que pasa a tener una función terapéutica que contrarresta la sensación de desasosiego en el escritor.

Sin embargo, antes de entrar a estudiar estas particularidades del ejercicio de escritura, conviene tener en cuenta algunas nociones del psicoanálisis que estudian el papel del arte dentro de los procesos psicológicos del hombre; y de la narración y la escritura como piezas clave en el desarrollo de conciencia del hombre.

2.1 El malestar en la cultura

Dentro de los estudios del hombre que se generaron a raíz del fenómeno de la modernidad, fueron fundamentales las propuestas realizadas por Sigmund Freud – padre del psicoanálisis – quien atentamente analizó el impacto psicológico que esta contingencia histórica produjo. A este objeto de investigación, en particular, el pensador austriaco dio el título de *El malestar en la cultura*, partiendo del supuesto de que, en efecto, el nuevo orden generó una sensación extendida de incomodidad. El enfoque que realiza, está dirigido hacia las desestabilizaciones originadas en la base de la estructura cultural, ya que esta tiene consecuencias en la psiquis y, por lo tanto, en la vida general del hombre.

De acuerdo con Freud,

Tal como nos ha sido impuesta, la vida nos resulta demasiado pesada, nos depara excesivos sufrimientos, decepciones, empresas imposibles. Para soportarla, no podemos pasarnos sin lenitivos ('No se puede prescindir de las muletas', nos ha dicho Theodore Fontane). Los hay quizá de tres especies: distracciones poderosas que nos hacen parecer pequeña nuestra miseria; satisfacciones sustitutivas que la reducen; narcóticos que nos tornan insensibles a ella. (1997, p. 42).

Una de las funciones del arte dentro del estado de la cultura sería justamente la de ser un atenuante, o una “muleta”, tanto para el que lo contempla, como para el que lo elabora: *“Las satisfacciones sustitutivas como nos la ofrece el arte son, frente a la realidad, ilusiones, pero no por ello menos eficaces psíquicamente, gracias al papel que la imaginación mantiene en la vida anímica. En cuanto a los narcóticos, influyen sobre nuestros órganos y modifican su quimismo”*. (p. 42)

A diferencia de los narcóticos, el arte no es un evasor, y no tiene implicaciones químicas; es sólo una forma de canalizar la energía o – en términos psicoanalíticos – de “sublimar los instintos”: *“La sublimación de los instintos constituye un elemento cultural sobresaliente, pues gracias ella las actividades psíquicas superiores, tanto científicas como artísticas e ideológicas, pueden desempeñar un papel muy importante en la vida de los pueblos civilizados”*. (p. 79)

Por esta razón, es posible considerar que pintar, escribir, cantar, actuar, esculpir, en fin cualquier actividad que implique construir haciendo uso de la creatividad y el intelecto, contribuye al bienestar psíquico del hombre; además, gracias a que el resultado final es una obra, irremediablemente queda un legado para la humanidad.

Freud afirma que *“el sufrimiento nos amenaza por tres lados: desde el propio cuerpo que, condenado a la decadencia y a la aniquilación, ni siquiera puede prescindir de los signos de alarma que representan el dolor y la angustia; del mundo exterior, capaz de encarnizarse en nosotros con fuerzas destructoras omnipotentes e implacables; por fin, de las relaciones con otros seres humanos”*. (p. 45) De estos sufrimientos, que sienten inundar su alma y su cuerpo entero los artistas de la Edad Moderna, es que quieren librarse.

Teniendo en cuenta los postulados de Freud, es posible sustentar la tesis según la cual la escritura para los poetas de la modernidad cumple una función terapéutica. El reto, según el médico y neurólogo austriaco, está en saber lograr una efectiva reorientación de los fines instintivos

“de manera tal que eludan la frustración del mundo exterior. La sublimación de los instintos contribuye a ello, y su resultado será óptimo si se sabe acrecentar al placer del trabajo psíquico e intelectual. En tal caso el destino poco puede afectarnos. Las satisfacciones de esta clase, como la que el artista experimenta en la creación, en la encarnación de sus fantasías; la del investigador en la solución de sus problemas y en el descubrimiento de la verdad, son de una calidad especial que seguramente podremos caracterizar algún día en términos metapsicológicos”. (p. 30)

2.2 La escritura como llave del mundo interior del hombre

En un interesante estudio titulado *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Walter Ong, plantea la hipótesis de que la escritura es una tecnología, ya que no se da en el hombre naturalmente, como la oralidad, sino que se diseña y se aprende. No obstante, aclara que *“las tecnologías son artificiales, pero – otra paradoja – lo artificial es natural para los seres humanos. Interiorizada adecuadamente, la tecnología no degrada la vida humana sino por el contrario, la mejora”*. (1987, p. 85) Lo más interesante del análisis de Ong es su afirmación según la cual el uso de la escritura como tecnología, o de cualquier otra tecnología, es que *“puede enriquecer la psique humana, desarrollar el espíritu humano, intensificar su vida interior”*. (p. 86) Esta es una tesis que sustenta la idea de Berman, Marx o Baudelaire cuando aseguraban que la modernidad puede ser tomada como motor, motivo, herramienta o musa para producir algo positivo.

Ong considera que *“(...) el género más estudiado desde el punto de vista del cambio de la oralidad a la escritura ha sido la narrativa (...)”*, lo cual tiene su razón de ser en que la narración constituye el fundamento de todas las formas de arte verbales. Además es un género que surgió en el ámbito de las culturas orales primarias y se mantuvo hasta cuando aparecieron las tecnologías de la escritura y del procesamiento electrónico de la información.

Cuando narración y escritura se juntan, y comienzan a hacer uso la una de la otra, el desarrollo mental del hombre toma caminos más evolucionados. Por un lado, porque como dice Ong, *“la condición de las palabras en un texto es totalmente distinta de su condición en el discurso hablado”*. (p. 102); por otro, porque la escritura requiere un proceso mejor estructurado que el oral: *“El carácter reflexivo mismo de la escritura -- reforzado por la lentitud del proceso de escritura en comparación con la presentación oral, así como por el aislamiento del escritor en comparación con el orador – propicia el desarrollo de la conciencia a partir de lo inconsciente”*. (p. 147); y por último porque es una actividad solipsista, lo cual hace de este ejercicio algo íntimo y dirigido hacia el interior (al menos mientras se ejecuta). Por eso, la escritura es una actividad que, según Ong, eleva la conciencia. No por esto, la cultura oral desaparece, pues esta también hace parte de ese proceso, sólo que la escritura lo lleva a una escala superior.

La experiencia de trabajar un texto desarrolla en su autor “un sentido de expresión y organización” que no tiene el orador público, ya que además el creador del material escrito tiene la posibilidad de alimentar su trabajo mientras realiza el texto con otros fuentes y de hacer esbozos. Por eso, *“a pesar de que la inspiración sigue derivándose de fuentes inconscientes, el escritor puede someter la inspiración inconsciente a un control consciente mucho mayor que el narrador oral”*. (pp. 144-145).

El pensador afirma que el hecho de que la escritura y la lectura sean actividades solitarias (a pesar de que la lectura anteriormente se practicaba en comunidad), hace que se incorpore *“a la psique en un pensamiento arduo, interiorizado e individualizado de un tipo inaccesible para la gente que no conoce la escritura”*. (p. 149).

Pero, ¿de dónde obtiene el escritor la materia prima para producir? Sin duda, de la memoria y la experiencia humana. Pero no es suficiente, o al menos no en la escritura. La diferencia con la cultura oral, es que la escritura hizo de esta experiencia algo más trascendente y que involucra procesos psíquicos que se manifiestan a otro nivel, gracias además al nuevo ordenamiento en la narrativa que trajo la imprenta. Según Ong, *“la*

intertextualidad se refiere a un lugar común literario y psicológico: es imposible crear un texto simplemente basándose en la experiencia vivida. Un novelista escribe una novela porque él o ella está familiarizado (a) con este tipo de organización textual de la experiencia” (p. 32)

Un ejemplo apropiado para entender de qué forma cambiaron la escritura, la narrativa y la cultura de la imprenta en términos de estructura, recepción y expresión de la experiencia humana es el diario personal. Ong lo explica así:

Incluso en un diario personal dirigido a mí mismo, tengo que crear al destinatario. De hecho, el diario requiere, en cierta forma, de la invención máxima de la persona que habla y de aquella a la cual se dirige. La escritura siempre es una especie de imitación del habla; y en un diario, por lo tanto, finjo estar hablando conmigo mismo. Ni podría hacerlo sin la escritura o, de hecho, sin la imprenta. El diario personal es una forma literaria muy tardía, de hecho desconocida hasta el siglo VII (Boerner, 1969). La clase de arrobamientos verbales solipsistas que implica son un producto de la conciencia como ha sido moldeada por la cultura de lo impreso. (p.103)

La experiencia humana, de acuerdo con el autor, está contenida en un flujo de tiempo, y desarrollar una trama, es decir contar una serie de sucesos y acontecimientos, es una forma de enfrentar ese flujo. Por esta razón, la novela, otro de los frutos del mundo de la imprenta, es uno de los géneros que mejor explora los mundos interiores. Explica Ong, que en a partir de estos mundos privados que rastrea, *“nace el interés por el personaje humano “redondo”; profundamente interiorizado en su motivación, impulsado de manera misteriosa pero firme desde su interior.”* (p. 149).

El personaje “redondo”, a diferencia del persona “plano”, cuentas con unos grados de complejidad notoriamente avanzados, ya que más allá de sus acciones, se escudriña en su psicología. Por lo tanto, el papel del receptor también se hace más activo y la elevación de conciencia se extiende más allá del personaje, de su creador y de la literatura a un plano de evolución de la conciencia humana.

En palabras de Ong,

Desde Freud, la comprensión psicológica y sobre todo psicológica analítica de toda estructura de la personalidad ha tomado como modelo algo así como el personaje “redondo” de la ficción. Freud concibe a los seres humanos reales como estructurados de una manera psicológicamente parecida al personaje dramático Edipo, no a Aquiles, y de hecho como un Edipo interpretado según los cánones del mundo de las novelas del siglo XIX, más “redondo” que cualquier otro personaje de la antigua literatura griega. Pareciera que el desarrollo del psicoanálisis moderno es paralelo a la evolución del personaje en el teatro y la novela, ya que ambos dependen del giro de la psique hacia la interiorización, producido por la escritura e intensificado por lo impreso. En efecto así como el psicoanálisis busca algún significado más profundo, indistinto pero sumamente revelador, oculto bajo la superficie de la vida cotidiana, así los novelistas (...) invitan al lector a percibir algún significado más puro bajo la superficie defectuosa o falaz que retratan. Los descubrimientos de la psicología “profunda” eran imposibles antes, por las mismas razones que el personaje completamente “redondo” de la novela del siglo XIX no era concebible tiempo atrás. (p. 151)

En suma, la escritura, la narración y el desarrollo de la imprenta abrieron posibilidades que no hubieran sido posibles sin estas. Una de las puertas más importantes que abrió fue el conocimiento de la vida del hombre y de su mundo interior, más allá de una perspectiva científica.

Ong explica además que el desarrollo de la conciencia a través de la historia humana, con ayuda de la escritura, está caracterizado por que se ocupa más por el sujeto, como individuo, alejado de las estructuras comunitarias a las que pertenece:

El conocimiento de sí mismo coexiste con la humanidad: todo el que puede decir “yo” posee un agudo sentido de sí mismo. Sin embargo, el poder de la reflexión y de articulación acerca del yo necesita tiempo para desarrollarse (...) Los estados de conciencia muy interiorizados en los cuales el individuo no está tan sumergido inconscientemente en las estructuras comunitarias, son estados que, al parecer, la conciencia nunca alcanzaría sin la escritura. La influencia recíproca entre la oralidad con la que nacen todos los seres humanos y la tecnología de la escritura, con la que nadie nace, afecta las profundidades de la psique. (p. 172)

2.3 El papel de la narración

Entendido el desempeño de la creatividad literaria y del ejercicio escritural como una manera de sublimar las emociones, se hace necesario entrar a entender cómo es el funcionamiento específico de esta peculiaridad en la escritura y porqué la narración es el lugar en el cual alcanza su mejor desarrollo.

Es un hecho bien conocido que el principio sobre el cual parte al psicoanálisis para el tratamiento de sus pacientes es la *libre asociación de ideas*. El psiquiatra escucha y va conduciendo, de ser necesario, a su paciente con preguntas pertinentes. Lo fundamental, sin embargo, no es la opinión del experto sino la expresión de quien está siendo atendido. Es a partir de la narración de hechos, sentimientos, etc. que hace la persona afectada, cómo se llega a un significado; no para emitir un diagnóstico, sino para encontrar un cura. En el libro *Narraciones contadas, narraciones vividas*, Rafael Ramos, explica que “(...) *el primer objetivo de la terapia narrativa es la ‘deconstrucción’ de la historia*”, ya que “*los sentimientos, (...), para hacerse públicos tienen que acceder a la significación; y la narración es una eficaz manera de conseguirlo*”. (2001, p. 22)

Al construir la historia de un pasado, sacarla del lugar íntimo en el que ha sido guardada se logra mucho más que una simple recreación de hechos. Ramos asegura que

La narración de la vida (y/o de los problemas) no es una mera representación en palabras de la vida (o de los problemas); incluye, como mínimo, la visión subjetiva del que narra: para algunos (Kühnlein, 1999) las actitudes, valores e interpretaciones por los que se expresan sus esquemas personales previos, cognitivos y afectivos. Quien narra intentaría alcanzar una coherencia biográfica entre su experiencia, vista desde el prisma de esos esquemas personales, y algunos eventos externos o internos que la ponen en duda”. (p. 161)

El intento de alcanzar esa coherencia contribuye a la revelación de una suerte de estructura del inconsciente. Para llegar a ese punto, se hace pertinente la intervención de un sujeto u objeto que conecte los puntos que forman el mapa mental completo. Según Ramos, “*Bruner (1986) plantea que cualquier narración despliega, ante el que la oye un doble paisaje, el paisaje de la acción (lo que sucede) y el paisaje de la conciencia (lo que los protagonistas piensan y sienten a cuenta de lo que les sucede); y también una tensión entre estos dos paisajes*”. (p. 22) El puente, en el caso del psicoanálisis para alcanzar ese lugar, antes oculto y con la terapia develado, y por lo tanto sanado y rico en significado, es el psicoanalista, mientras que en la literatura, es la novela.

En el libro *Para el estudio y disfrute de las narraciones* Jaime Alejandro Rodríguez explica que

si aceptamos que toda narración de hechos es en sí misma una búsqueda de significación y no mera información de esos hechos, entonces el ejercicio narrativo es también, y sobre todo, una tarea de sentido. De indagación del sentido de la experiencia vivida por parte de quien narra y de averiguación del sentido de lo narrado; es decir, de interpretación, por parte de quien lee/escucha. (2004, pp. 19 -20)

El caso de la narración terapéutica a través de la novela se hace más interesante cuando se piensa en que esta tiene un alcance más universal, ya que el arte es difundido, y quien lo crea es consciente de esta condición: “*Lo que mueve la narración es la búsqueda de una resonancia social, de una audiencia, ante algo que fue emocionalmente significativo para quien narra. El sujeto que narra está presente en la narración como sujeto de la experiencia narrada (lo que narra es su experiencia, no lo que pasó) y narra buscando la implicación emocional y empática del que oye (Boothe, Von Wyl, Wepfer, 1999)*”. (p. 161).

2.4 La escritura como tema y problema en *De sobremesa* y *Sin remedio*

Para abordar el tema (particularmente en el caso de la narrativa colombiana, que es principalmente el que concierne a este trabajo) es pertinente tener en cuenta el desarrollo que realiza el autor Jaime Alejandro Rodríguez en su libro *Autoconciencia y posmodernidad: metaficción en la novela colombiana*, en el que establece conceptos clave que dan luces suficientes para entender a profundidad el caso particular de las dos novelas a analizar en este estudio (*De sobremesa* y *Sin remedio*).

2.4.1 Metaficción y Autoconciencia

Para empezar, Rodríguez habla de lo *metaficcional* como “*la inclusión del proceso de escribir en el discurso de la ficción*”. (1995, p. 11). Esta característica hace parte de las articulaciones de lo literario que se gestaron a raíz del fenómeno de la modernidad y que están íntimamente arraigadas al acto de la creación literaria. Específicamente, según explica

el autor, *“una obra metaficcional es básicamente una obra que cuestiona su hacer-saber-el mundo y plantea nuevas funciones y competencias”*; (p. 15) es decir que se mira a sí misma, se autopercebe a medida que se va construyendo, es *“el arte como una re-presentación de la realidad, como una particular re-descripción suya, es decir, como una mimesis”*. (p. 15)

Al hilarse de esta manera el relato y moldearse de esa forma el arte se produce el nacimiento de algo nuevo, pues el espejo en el que se mira la obra es sólo un reflejo parcial y arbitrario en el que se representan las cosas de una manera particular, como en todo espejo. Por eso, no deja de ser una ficción. De acuerdo con Rodríguez, *“la ficción es sobre todo una fuerza heurística”* (p. 16) y heurística (en términos de Ricoeur), se entiende mejor si se explica que, *“la ficción en arte conduce, por su modo particular de ser, a una explosión de sentidos, a una nueva visión de las cosas, a una apertura de nuevas dimensiones de la realidad”* (p. 16) Es decir, que las reflexiones de la modernidad, en torno a ella, y a causa de ella, generan una *“re-utilización de los materiales de descripción del mundo (ficción)”*. (p. 17) que a su vez forjan *“una virtual capacidad de reflexión, de apropiación del saber que proviene de la conciencia de ese proceso, y que puede ser de nuevo expresable en el texto”*. (p. 17) A esta especificidad, se le llama propiamente *autoconciencia*, concepto fundamental en los procesos escriturales de la modernidad que se encuentra especialmente en el relato.

La autoconciencia es una propiedad del hombre moderno, generada en él debido a las condiciones del mundo a las que se ve enfrentado. Sus pensamientos, formas de sentir, ideales y creencias reposan sobre una suerte de arena movediza que lo hace vulnerable. Ante esta situación, surge el exceso de análisis, a manera de búsqueda de un atenuante de las circunstancias, que lo único que produce es el bloqueo de la acción; esta, a su vez, entorpece la creación. La solución que encuentra el artista, en este caso el escritor, es recurrir al relato para depurar el problema, y en él, a medida que escribe, encontrar respuestas.

Ocurre entonces un fenómeno curioso, pues el cuestionamiento de la literatura se convierte en el marco de referencia de lo literario. Es decir, *“la novela incluye la parodia de la novela y la teoría de la novela”*. (p. 25)

La relación de este caso específico en las formas de narrar con la modernidad (o con la posmodernidad, de acuerdo con la apreciación de Rodríguez), está en que ésta abre el camino para pensar que *“lo real es una construcción del lenguaje, que la realidad no existe más que como simulacro, que todo es ficción”*. (p. 25) brinda *“la posibilidad de todo ser humano de construir su propia ficción de la realidad, es decir de fabricar su propio mundo”*. (p. 28)

Habría cuatro formas de manifestación de la ficción: la ficción de formas, el romance; la ficción de ideas, el mito; la ficción de existencia, la novela; y la ficción de esencia, la alegoría (p. 32) La ficción de existencia es la que principalmente concierne a este estudio, ya que no sólo son novelas las que se analizan, sino que además estas claramente responden a las características de la ficción de existencia, la cual *“buscaría no imitar las formas, sino la existencia misma, las formas del comportamiento humano”*. (p. 32)

En el siguiente apartado, Rodríguez desarrolla de manera explícita el que sería el comportamiento posmoderno de las novelas metaficcionales en general. Este se manifestaría a través de:

atención al lenguaje y a la escritura, sustratos teóricos, inclusión del proceso creativo, humor, parodia, juego, desublimación, intertextualidad, invitación al lector, mecanismo de inversión de la dualidad realidad/ficción, ausencia de un mediatizador potencialmente omnisciente que organice y pueda filtrar todos los comportamientos del texto. Pero sería la presencia de líneas de equivalencia entre lenguaje, escritura y realidad, lo que mejor caracterizaría las novelas metaficcionales. (p. 32)

2.4.2 Lenguaje, escritura y realidad

Esa presencia de la pirámide que componen los elementos de lenguaje, escritura y realidad constituyen la principal latencia en las novelas de Silva y Caballero, junto con

otros tres conceptos esenciales: metaficción, autoconciencia y modernidad. La manifestación de estos en los textos se ve reflejada de manera importante y es una de las primordiales razones por las que una y otra pueden equipararse, punto que será analizado a profundidad en el tercer capítulo. Sin embargo, puede afirmarse que en general las novelas *Sin remedio* y *De sobremesa* tienen la clara intención de que el proceso de escritura sea abierto, de “*desocultar el procedimiento, materializando la operación, ya sea tematizando la propia materialidad del proceso o realizando un ejercicio de conciencia de sí de la escritura*”. (p. 46)

Rodríguez explica que la cuestión fundamental es que, para los escritores, la construcción de una novela no es distinta a la de la realidad, esta última sería entendida como texto, es decir como invención o virtualidad, con lo que se desvanecerían las distancias entre lectura y escritura. La novela metaficcional indicaría “*su lectura y propósitos*”, (p. 61) haciendo que no parezca haber juego para el lector, ya que al pensarse a sí misma, llega a “*desnudar incluso su carácter ideológico*”. (p. 59)

El juego quedaría así en manos del escritor, quien provoca al lector imponiéndole el reto de encontrarle sentido a aquello que aparenta no tenerlo. Por ejemplo, ante una novela como *Sin remedio*, que tiene como referencia la historia de un poema, a través de la construcción de una novela, cabría la pregunta “*¿Por qué si el compromiso con la verdad que plantea el texto se define como un compromiso con la creación poética, se recurre a la novela como expresión?*” (p. 63)

Para Rodríguez, “*existe una inconsistencia lógica entre lo que promete el texto y lo que finalmente hace y que es precisamente esa ausencia de unidad lo que le da sentido a la novela (como género)*” (p. 63)

La cuestión es que el poema, por sí solo, no logra ser suficiente para el poeta que quiere decir muchas cosas, de muchas maneras, o a lo mejor quiere decir poco, pero quiere decirlo bien. El poeta difícilmente consigue autoexplicarse, y su poema se queda corto.

“El poema mismo es incapaz de expresar todo lo que quiere o de hacer-hacer todo lo que propone”. (p. 63) La novela asume entonces el papel de mediadora entre el poeta y su poema, y es ahí donde toma parte la metaficción.

El texto metaficcional sería esa manera de texto posmoderno que se propone llamar la atención del lector acerca de su proceso de construcción, frustrando sus expectativas convencionales de sentido y cierre y problematizando más o menos explícitamente, las formas en que los códigos narrativos construyen artificial y arbitrariamente mundos aparentemente reales. (p. 64)

En el caso concreto de *Sin remedio*, y la razón por la cual su autor encuentra en la metaficción una aliada para desarrollar las ideas medulares, es “*la percepción de inautenticidad como una constante cultural*”, (p. 106) en su protagonista. El principal motor de acción de este radica en su forma de pensar y percibir el mundo, la cual lo vuelve un individuo reaccionario. De esta manera, “*Sin remedio* sería una novela contestataria” tanto en la manera como está escrita, como en el fondo, en su contenido.

Así lo reafirma Raymond Williams en su artículo *Postmodernidades latinoamericanas*³ : “*Como ha señalado Rodríguez, Sin remedio funciona como una metaficción y una obra contestataria. Las actitudes postmodernas de Caballero se evidencian en su problematización del concepto estético de la unidad, su desconfianza ante cualquier historia oficial y sus dudas acerca de las posibilidades de encontrar verdades*”. (1998)

La escritura se convierte en tema y problema, debido a que en el camino hacia el desenmarañamiento de esa inautenticidad, el protagonista libra con el peso de su propia conciencia, de su autoconciencia, de percepción total de sí mismo. En palabras de Rodríguez “*la autoconciencia es básicamente conciencia de la alienación del lenguaje (...)* La autoconciencia es, en últimas, el arma con que cuenta el escritor metaficcional para no dejarse enredar por las estructuras alienantes del lenguaje, es su piedra de salvación, aunque también sea su riesgo”. (1995, pp. 63 – 64)

³ http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/williams/posmodernidades.htm

Sin embargo, el objetivo de la novela, que según Rodríguez sería “*deconstruir la creencia en una historia oficial*”, dada la falta de fe e incredulidad de su protagonista, tienen un resultado final trágico, ya que las “*pretensiones de ruptura resultan falsas*”. (p. 110) Esa sensación de sin salida, de rendición causada por la idea de que la situación no tiene remedio, acaba por ser una salida.

Para Álvaro Pineda, (en *Del mito a la posmodernidad*), gran estudioso del tema de la posmodernidad en la novela colombiana, *Sin remedio* presenta un protagonista que no es más que un intelectual en crisis, situado en una construcción literaria en la que la ficción ha irrumpido en la realidad.

“*En cuanto al protagonista, afirma Pineda, a veces es un intelectual en crisis que está obsesionado con escribir la novela que leemos, o escribir un poema lo que emparenta la novela urbana con la autoconciencia literaria y con la posmodernidad (...)Y sobre todo una permanente introspección, una indagación por el propio ser, a partir del vacío existencial, de la carencia de mitologías o la negación religiosa*”. (1990)

En *De sobremesa* ocurre que hay un constante suspenso debido a que el protagonista mantiene al lector en una sensación de total duda y ambigüedad, y “*poco a poco la fuerza de una pregunta sin respuesta nos sumerge en la irrealidad*”.(1990)

La novela, al igual que *Sin remedio*, “*se convierte en una crítica a la literatura de la época, a la historia del país, a su cultura, a su filosofía; terminamos escuchando un grito por la modernidad del país*” (Rodríguez, 1995, p. 93). Su protagonista, José Fernández, lo hace manifiesto, y se convierte en mediador, gracias a que, con él, “*estamos ante un poeta, ante la única manera de expresarse en prosa de un poeta: el autocuestionamiento total, radical*”. (p. 93)

La autoconciencia narrativa, presente en Silva es “*una de las formas que puede tomar la construcción abismal en literatura y ocurre cuando la ficción se vuelca sobre sí,*

es decir, cuando se piensa a sí misma. (...) el ser humano al alejarse cada vez más de un centro mitológico externo, se ha venido concentrando en sí mismo y ha buscado en sí la razón de su existencia". (p. 142)

De sobremesa y Sin remedio, por ser narraciones de interiores y de interioridades, "se perfilan como antítesis de la tradición oral" y sus formas retóricas, "el espejo, la otredad, el desdoblamiento, la voz interior", son la muestra del pluralismo de la modernidad que deja como resulta una enorme dispersión de contenido. Resumiendo, "la literatura toda, si la vemos como un intrincado proceso de intertextualidad, no sería más que infinitas multiplicaciones de los mismo motivos (el amor, la muerte y la nostalgia), en la gran cámara de espejos de la existencia". (Rodríguez, 1995).

Al observar el caso de la metaficción en la novela colombiana, especialmente al hablar de las novelas de Silva y Caballero, es importante tener en cuenta la influencia trascendental que tuvieron las obras extranjeras y la forma como fueron adaptadas a la experiencia nacional. Rodríguez explica que, hubo una *"singular depuración de la influencia tanto europea como norteamericana en medio del vaivén de la dependencia cultural (...) Se habría conformado una nueva escritura, una escritura vanguardista moldeada bajo un paradigma articulado a las tensiones y promesas de nuestra propia cultura"*. (p. 86)

Con el fin de generar una ruptura respecto a lo que eran la literatura, historia y filosofía oficiales, y en general los presupuestos bajo los cuales era entendida la realidad, surgió la propuesta, alimentada del torrente cultural extranjero, de ofrecer una construcción de mundo que tenía como herramienta esencial la escritura. Es decir, que las tendencias europeas, y en ciertos casos las americanas, sirvieron para propiciar la apertura de nuevos caminos en el desarrollo de la tradición colombiana. *"Liberación de la historia, filosofía y literatura oficiales y sobre todo de la realidad oficial, del mundo entendido como ordenamiento (escritura) rígido, para proponer la posibilidad infinita de la ficción*

entendiendo precisamente que la herramienta fundamental en toda construcción de mundo es la escritura”. (p. 86)

Es interesante ver como se moldeó así la así una literatura liderada por la “*tradición de autoconciencia escritural que comienza con la literatura “santafereña”*”. *De sobremesa y pasaría por lo que Williams ha observado como una atención especial a la escritura frente a la oralidad en la literatura colombiana del “interior”*”. (p. 87)

Lo primordial es notar que, de acuerdo con lo que afirma Jaime Alejandro Rodríguez en *Examen de la metaficción en algunas novelas colombianas recientes*, “*en todas estas novelas, la escritura es una preocupación. La escritura del texto, la escritura del mundo, la escritura que se impone, la escritura-salvación, la escritura-imposible, la escritura refugio, la escritura conjuro, la escritura que, presente o ausente, lo anega todo*”. (p. 340)

La escritura-salvación y la escritura-refugio, harían parte del mundo de la escritura como función terapéutica, que tan latentes están en las novelas de Silva y Caballero.

2.4.3 La escritura y su función terapéutica

Habiendo establecido las características de la escritura como tema y problema, es importante hacer referencia a otras de las particularidades que trajo consigo el fenómeno de la modernidad para el ejercicio escritural: la escritura como función terapéutica. Ante el sentimiento spleenético, de angustia y desazón producidos por la vertiente de insatisfacción del mundo moderno, el acto de escribir se convirtió en un aliado para ahuyentar los fantasmas de la opresión mental que rondan al artista. Sin duda, no es una búsqueda plenamente conciente, pero sí un elemento influyente. La angustia se canaliza en el contacto de la pluma con el papel y el espíritu encuentra un momento de sosiego al depositar las presiones de su alma en su creación.

Sven Birkerts , lo explica de esta manera en su libro *Elegía a Gutemberg el futuro de la lectura en la era electrónica*:

Como todo buen freudiano, creo que existe una economía de la psique, que nuestros rasgos e impulsos no se presentan individualmente, sino que cuentan con sus equivalentes y sus opuestos (...) También creo (aunque algunos de mis comentarios parezcan contradecirlo) que, como especie, estamos programados para tener un sentido. Por mucho que soslayemos el autoconocimiento, subsiste una parte poderosa de nuestra psique que necesita, que incluso crea el sentido. Todos compartimos el miedo y la fascinación ante lo desconocido; nos atormenta el tiempo y la memoria; estamos llenos de impulsos espirituales. (1999, p. 250)

El impulso espiritual al que se refiere Birkerts vendría a ser la necesidad de escribir como forma de suplir un vacío. El autor explica, asimismo, que las energías sociales y culturales se vuelcan de forma desproporcionada hacia las cosas fútiles y efímeras. El artista, sensible ante esta circunstancia siente aumentar la presión:

Determinados temores reprimidos crecerán hasta alcanzar el umbral de la conciencia, sobre todo el miedo a que esta habilidad tan anhelada carezca de algo esencial, a que todas las pulsaciones de teclas y toda nuestra atención a las pantallas puedan satisfacer una necesidad irracional mucho más profunda (...) El yo fragmentado se ofrecerá a profesionales competentes para su reconstrucción. (1990, p. 252)

José Fernández e Ignacio Escobar, los protagonistas de las novelas de Silva y Caballero, respectivamente, tuvieron (después de muchas luchas internas) que asimilar que después de todo no todo estaba perdido y no quedaba otra salida que fluir, a pesar de que su naturaleza de hombres pensantes y sensibles opusiera resistencia. Porque en realidad no era más que eso, una interioridad inquieta, que es el verdadero enemigo. Esa imposibilidad de fluir con el cambio y aceptarlo naturalmente. Por eso, cabe tanto la idea de la escritura como función terapéutica, del malestar en la cultura, de las ideas de Freud, del psicoanálisis, para comprender lo que es decantar los monstruos como mecanismo de combate, y así desfogarlos, de a poco, pero efectivamente, como paliativo, como remedio instantáneo, como droga. ¿Y qué mejor manera que hacerlo a través de la literatura?

La literatura sigue siendo una forma no superada para la exploración interior y forja de asociaciones. Todo el arte – ficción, poesía, teatro—es esencialmente coherente, no sólo en sus contenidos sino en su forma. Las estructuras del lenguaje representan una vía de regreso hacia la duración. Eso es lo que hace que la lectura sea tan difícil en el momento cultural presente: en efecto, no nos resulta fácil abandonar los carriles de una forma de tiempo para volver a experimentar con otra. (p. 253)

Para Birkerts, el libro nunca dejará de ser visto como refugio, como un punto de fuga, como una escapatoria de la realidad impuesta⁴ “*y de penetrar en un ámbito santificado por la subjetividad. Mientras existe una tendencia natural hacia el individualismo independiente, la literatura podrá seguir demostrando que los anuncios de su muerte son exageraciones*”. (p. 253)

Existen muchos ejemplos de la literatura moderna que muestran una tendencia hacia el individuo, ya que la experiencia de la realidad, las formas de asumir la vida, cambian de manera total, y se tornan hacia el interior de las personas. De ahí la autoconciencia, la necesidad de sublimar.

En nuestro siglo, a medida que ese terreno se mueve y tambalea, se redujo la orientación a lo social y la novela trasladó su preocupación al individuo convirtiéndose en el medio por excelencia de la investigación psicológica (como en Woolf, Joyce, Conrado Lawrence, Ford, Foster, etc.). Y en esencia ahí permanece. Hacia el exterior, realista en sus descripciones del medio, tanto del medio familiar como de las redes sociales más amplias, pero psicológica en su presentación de los personajes. (p. 263)

⁴ En el artículo *El texto como mundo: teorías sobre la inmersión* J.A. Rodríguez explica cuatro puntos acerca del papel del lector dentro de este proceso: Concentración, Implicación imaginativa, Encantamiento y Adicción. Es fundamental tener en cuenta que el lector también asume una parte importante dentro de la teoría de la función terapéutica de la literatura, ya que el acto de lectura también tiene implicaciones en la psiquis del ser humano, y de hecho tanto Fernández como Escobar eran grandes lectores, así que la terapia se da en una doble vida: como escritor y como lector.

Tercer capítulo: La cercanía de dos mundos modernos colombianos.

3.1 *De sobremesa*

En el más exquisito ambiente de cortesía y finura, con un incómodo silencio de fondo, se encuentra José Fernández, rodeado de sus amistades íntimas. Luego de concluida una cena elegante, los hombres, todos venidos de la más alta escala del orden social, comienzan una conversación en torno al propio Fernández, ya que como anfitrión, resulta ser el centro de atención. “*Con el aumento de luz fue visible el grupo que guardaba silencio: el fino perfil árabe de José Fernández, realzado por la palidez mate de la tez y la negrura rizada de los cabellos y de la barba...*” (Silva, 1997, p. 4) La sobremesa resulta el escenario que da inicio a la historia. “- *¡Bonita sobremesa! Hace media hora que estamos callados como tres muertos. Esta medialuz que te gusta a ti, Fernández, ayuda al silencio y es un narcótico, prorrumpió Juan Rovira, escogiendo un cigarro en la caja de habanos abierta sobre la mesa, a pie del frasco de aguardiente de Dantzig...*” (p. 4) Elucubraciones sobre la vida, diálogos y debates en torno a todo tipo de temas comienzan a imponerse. Estos versan sobre distintos asuntos, principalmente dos: la inactividad de Fernández en cuanto a su creación artística, sus aventuras amorosas y su viaje a Europa, del cual acaba de regresar.

Esta primera escena retrata el ambiente burgués del cual el protagonista hace parte, pero también el que lo confronta y lo hace sentir como un extraño. Para él, ese silencio es el silencio de la intimidad, el silencio de los poetas. Para sus amigos, es algo casi perturbador.

Silva se encarga, además, de describir el ambiente con un lenguaje digno de la elegancia del lugar y de los presentes, con lo cual comienza a construir un contraste entre la esencia del personaje principal y aquello que lo rodea. En el discurso que hace uno de los presentes (Óscar Saénz), se hace evidente esta característica:

...iluminado a giorno por treinta bujías diáfanas y perfumadas por la profusión de flores raras que cubren la mesa y desbordan, multicolores, húmedas y frescas, de los jarrones de cristal de murano; el brillo mate de la vieja vajilla de plata marcada con las armas de los Fernández de Sotomayor; las frágiles porcelanas decoradas a mano por artistas insignes; los cubiertos que parecen joyas; los manjares delicados, el rubio jerez añejo, el johanissberg seco, los Burdeos y los borgoñas que han dormido treinta años en el fondo de la bodega; los sorbetes helados a la rusa, el tokay con sabores de miel, todos los refinamientos de esas comidas de los sábados, y luego, en el ambiente suntuoso de este cuarto, el café aromático como una esencia, los puros riquísimos y los cigarrillos egipcios que perfuman el aire...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, junta a eso mis quehaceres habituales y con el ambiente mezquino y prosaico en que vivo y comprenderá mi silencio cuando estoy aquí. Por eso me callo, y por otras cosas también... (p. 6)

La descripción de la influencia europea en la decoración y la riqueza de los elementos alrededor, junto con la reflexión final de Sáenz, tienen una clara intención, y es justamente enfatizar en las contradicciones del estilo de vida del personaje. Según el perfil que se traza en las conversaciones con sus amigos y las representaciones que hace el narrador, se puede intuir que, además de vivir en la riqueza, Fernández es un hombre sano y vigoroso que sabe muy bien lo que significa “darse la buena vida”. Y sin embargo, se siente la presencia de un aura de amargura y melancolía que lo circunda. Aquella particularidad, es la que genera que la imagen que proyecta sea la de un tipo “extraño”, “curioso”, “diferente”, “raro”. Sus amigos parecen no entender como puede darse el lujo de desperdiciar sin vergüenza su talento.

De ahí que esas “cosas”, por las cuales su amigo decide callarse para no entrar en discusión, no son (como cree Rovira, otro de los presentes, sus aventuras amorosas), sino su falta de esfuerzo para escribir, para regresar a su arte.

(...) he comprendido – expresa Sáenz – la inutilidad de suplicarte para que vuelvas al trabajo literario y te consagres a una obra digna de tus fuerzas y que cada vez que estoy aquí, prefiero no hablar para no repetirme que es un crimen disponer de los elementos de los que dispones, y dejar que pasen los días, las semanas, los años enteros sin escribir una línea! Dormiste sobre tus laureles, satisfecho con haber publicado dos tomos de poesías, uno cuando niño y otro ya hace siete años? (p. 6)

Ante lo cual, Fernández le responde, “¿Te parece poco haber escrito un tomo de poesías como ‘Primeros versos’ y como los ‘Poemas del más allá?’ (...)” (p. 6)

No obstante, Sáenz no parece satisfecho con esta respuesta y le dice,

(...)sin embargo, hace dos años que no produces una línea...Dime, ¿piensas pasar tu vida entera como has pasado los últimos meses, disipando tus fuerzas en diez direcciones opuestas; exponiéndote a los azares de la guerra por defender una causa en que no crees, como lo hiciste en julio al combatir a las órdenes de Monteverde; promoviendo reuniones políticas para excitar al pueblo de que te ríes; cultivando flores raras en el invernáculo; seduciendo histéricas vestidas por Worth; estudiando árabe y emprendiendo excursiones peligrosas a las regiones más desconocidas y malsanas de nuestro territorio logia? (p. 7)

El “llamado de atención” que le hace a Fernández su amigo es fundamental para entender el perfil que caracteriza al artista, pues permite observar que es un sujeto que tiene la capacidad de invertir su energía intelectual, su encanto y su inteligencia en diversas actividades y de la mejor manera, pero que es incapaz de mantener un centro, un foco específico. Cuando lo hace, convierte el núcleo en obsesión (como se verá más adelante con la inclusión del personaje de Helena).

Las primeras escenas y líneas de *De sobremesa* se dan a manera de preámbulo de lo verdaderamente crucial en la novela, que es la experiencia del protagonista en un viaje realizado a través de Europa y su fijación por una mujer llamada Helena, los cuales fueron plasmadas por él mismo en un diario. La estructura de diario indicaría por tanto que más allá de las vivencias, de los hechos, lo perentorio se encuentra en la psicología del personaje.

Teniendo en cuenta lo anterior, y las nociones históricas y conceptuales que fueron asociadas en los primeros capítulos del trabajo, lo más apropiado sería abordar el estudio de la novela a partir de: primero, la idea del protagonista como un personaje de la modernidad y su relación con el mundo que lo circunda; segundo, la crisis de angustia en el artista y el reflejo de esta en su escritura; y tercero, la psicología del personaje.

La introducción del ambiente burgués en el que se mueve Fernández; la complejidad que lo caracteriza y que de entrada es posible percibir a través de los diálogos y las

descripciones de su personaje; su descentralización y su alejamiento espiritual de todos los demás; los debates en torno a su creación literaria; son la presentación del escenario, los personajes y el protagonista, antes de la lectura del diario. En esta introducción se puede ver el terreno sobre el cual se genera el torrente de particularidades del personaje y de la novela, ya que se dan visos para entender cómo se dan los rasgos de modernidad, de donde proviene la crisis y especialmente la manera en la que esta es afrontada por la literatura.

La autoconciencia y el tema de la escritura como asunto esencial se distinguen en las réplicas de Fernández cada vez que es interrogado: “-*Versos – ni uno solo...pensé escribir un poema que tal vez habría sido superior a los otros, no lo comencé, probablemente no lo comenzaré nunca...no volveré a escribir un solo verso...Yo no soy poeta...*” (p. 9) Además de autoconciencia y conciencia literaria, hay una fuerte autocrítica, lo cual impide que el ejercicio de escritura fluya, ya que el exceso de análisis bloquea la acción:

-No, no soy poeta, dijo con aire de convicción profunda...Eso es ridículo. ¡Poeta yo! Llamarme a mí con el mismo nombre con que los hombres han llamado a Esquilo, a Homero, al Dante, a Shakepeare, a Shelley...Qué profanación y qué error. Lo que me hizo escribir mis versos fue que la lectura de los grandes poetas me produjo emociones tan profundas como son todas las mías; (...) Uno no hace versos, los versos se hacen dentro de uno y salen. El que menos ilusiones puede formarse respecto al valor artístico de mi obra soy yo mismo que conozco le secreto de su origen...” (p. 9)

La afirmación de uno de los presentes: “ (*...*) *el crítico en ti mata el poeta... tus facultades analíticas son superiores a tus fuerzas creadoras(...)*”, (p. 10) ilustra de manera idónea el problema principal que se genera en el poeta moderno; se podría decir que es tal su inteligencia y su capacidad de análisis y de pensamiento abstracto que el resultado es contraproducente.

De igual manera, es pertinente analizar su visión de la vida, ya que ahí también se encuentran las claves para entender su ser moderno. Fernández afirma: “(*...*) *es que como me fascina y me atrae la poesía, así me atrae y me fascina todo, irresistiblemente: todas las artes, todas las ciencias, la política, la especulación, el lujo, los placeres, el misticismo, el*

amor, la guerra, todas las formas de la actividad humana, todas las formas de la Vida, la misma vida material, las mismas sensaciones que por una exigencia de mis sentidos, necesito de día en día más intensas y más delicadas... ” (p. 10)

Un hambre de mundo lo invade, una necesidad de vivir intensamente la vida y explorar todas sus posibilidades.

¡Ah! Vivir la vida...eso es lo que quiero, sentir todo lo que se puede sentir, saber todo lo que se puede saber, poder todo lo que se puede (...) ¡Ah! ¡vivir la vida! Emborracharme de ella, mezclar todas sus palpitaciones con las palpitaciones de nuestro corazón antes de que él se convierta en ceniza helada; sentirla en todas sus formas, en la gritería del meeting donde el alma confusa del populacho se agita y se desborda en el perfume acre de la flor extraña que se abre (...) (p. 12- 13)

De ahí, que la vida pacata, conservadora y aburrida de la burguesía lo espante. “*¿La vida real?...Pero ¿qué es la vida real, dime, la vida burguesa sin emociones y sin curiosidades?*” (p. 11) Su esencia es otra y por eso no encaja en el mundo en el cual le tocó vivir. Sin embargo, es en ese punto donde se contradice, es la vida aristocrática que lleva la que no le permite, entre otras cosas, ser, crear, fluir:

¿Quieres saber qué es lo que no te deja escribir? El lujo enervante, el confort refinado de esta casa con sus enormes jardines llenos de flores y poblados de estatuas, su parque centenario, su invernáculo (...) Son los vicios nuevos que dices que estás inventando (...) todos los detalles de la vida elegante que llevas (...) Mira, si en mis manos estuviera te quitaría todos los refinamientos y las suntuosidades de que te rodeas, te debilitaría un poco para tranquilizarte, te pondría a vivir en un pueblecito, en un ambiente pobre y tranquilo donde conversaras con gente del campo y no vieras más cuadros que las imágenes de la Iglesia ni conseguiras más libros que el Año Cristiano, prestado por le cura. Si en mis manos estuviera te salvaría de ti mismo. (p. 14 – 15)

“Te salvaría de ti mismo”, es una frase absolutamente diciente porque indica lo que más adelante se hará obvio, que el principal enemigo de Fernández es él mismo, y por eso necesita de la escritura, como una terapia, a pesar de que tanto le cueste (“*en estos últimos días del año sueño siempre en escribir un poema pero no encuentro la forma...*”) (p. 16) O precisamente, es por eso que tan complejo le resulta enfrentarse al ejercicio de la creación,

porque debe enfrentarse con sus propios monstruos (“*los versos se hacen dentro de uno, uno los hace, los escribe apenas...*”) (p. 16)

El refugio para no luchar contra aquellos fantasmas, resulta para Fernández la vida misma, pero vivida al máximo “(*...*) *esa calavera me dice todas las noches que mi deber es vivir con todas mis fuerzas, ¡con toda mi vida!...*” (p. 16). La vida es asumida por el poeta como un baluarte que no debe ser definido, sino experimentado (“*La vida. ¿Quién sabe lo que es? (...) Tal vez el arte que la copia...tal vez el amor que la crea*”). (p. 12)

Por eso, porque escribir significa agitar su espíritu ya convulsionado, y vivir, salvarse momentáneamente de ese padecimiento, pregunta: “(*...*) *todo eso es lo que quieres que deje para ponerme a escribir redondillas y a cincelar sonetos?*” (p. 13)

Su amigo Sáenz insiste: “*-¿Por qué no escribes un poema José?*”. Ante lo que este responde:

-Porque no lo entenderían tal vez (...) Es que yo no quiero decir sino sugerir y para que la sugestión se produzca es preciso que el lector sea un artista. En imaginaciones desprovistas de facultades de ese orden ¿qué efecto producirá la obra de arte? Ninguno. La mitad de ella está en el verso, en la estatua, en el cuadro, la otra en el cerebro del que oye, ve o sueña”. (p. 17)

Después de esta suerte de introducción, comienza Fernández a amenizar la tertulia a petición de los asistentes, con la lectura de una serie de notas tomadas en Europa. Estas fueron escritas a manera de diario, y en ellas el personaje, además de narrar historias y experiencias vividas, discute sobre su visión de la vida, sobre sus emociones, sobre sus anhelos y decepciones, en fin. Realiza constantes referencias literarias, míticas, religiosas y filosóficas y alusiones a las diversas ciudades del mundo que ha visitado a través de sus viajes. No hay duda, según lo que cuenta, que Fernández es un hombre cosmopolita, intelectual, pudiente y culto. Y sin embargo, no es un hombre tranquilo. La angustia vive en él, dentro de él, como un microorganismo. De ahí su necesidad de escribir un diario, pero

también su imposibilidad de escribir literatura (aunque claramente su diario se convierta en literatura, ya es inevitable porque el ser artista también hace parte de su esencia).

3.1.1 El diario

Así comienza el diario, en París el 3 de junio de 189... En las primeras anotaciones que realiza degrada por completo la actitud de un científico alemán, el doctor Max Nordau, quien escribió un libro llamado *Degeneración*, en el que con calificativos deshonrosos tilda a prestigiosos escritores de la talla de Rosseti, del cual afirma es un “idiota”; a Swinburne lo cataloga como “un degenerado superior”; a Verlaine como un “medroso degenerado, de cráneo asimétrico y cara mongoloide, vagabundo, impulsivo y dipsómano”; a Tolstoi como un “degenerado místico e histérico”; a Baudelaire como un “maniático obscuro”; a Wagner, como “el más degenerado de los degenerados, grafónomo, blasfemo y erotómano” Fernández esto, por supuesto, se lo toma como una afrenta. En este apartado es posible observar una de las discusiones que se dieron con la modernidad, ya que están enfrentados ciencia y arte. La ciencia menosprecia el arte y a quienes lo hacen, los considera locos, o en este caso, degenerados. Mientras que el arte no puede entender cómo pueden ser considerados “*neurópatas consumados los hombres del renacimiento, cuyas obras, telas y mármoles y bronces, donde el oro y la sombra de los años acumulan misterio sobre misterio, turban a los sensitivos de hoy con el enigma cautivador de sus líneas y de sus medias tintas*” (p. 23) La injuria del doctor Nordau le da a Fernández pie para hablar de decenas de artistas y su legado con lo que se lanza en ristre – más que contra Nordau – contra su falta de sensibilidad:

“*¡Oh, grotesco doctor alemán, zoilo de los Homeros que han cantado los dolores y las alegrías de la Psiquis eterna, en este fin de siglo angustioso, tu oscuro nombre está salvado del olvido!...*”

Tus rudas manos tudescas no alcanzaron a coger en su vuelo la mariposa de luz que fue el alma de la Barshkitseff, ni a profanar analizándola, una sola de las páginas del diario". (p. 23)

La razón por la que introduce el nombre de María Bashkirtseff, es la mención de Nordau en su libro, en el cual también la tilda de degenerada y tres "entidades patológicas más" para, según Fernández, "*definir una de las almas más vibrantes y más ardientes del tiempo presente*". (p. 23)

La introducción de este nombre es muy importante porque incorpora al discurso narrativo dos temas: el del diario íntimo y el del artista en crisis. Marie Bashkirtseff, es descrita por Alfredo Villanueva-Collado (quien analiza la presencia de esta en el libro de Silva) así: "*tísica, pintora frustrada, muerta prematuramente de tuberculosis pocos días antes de cumplir veintiséis años en 1884, entra a la historia literaria mediante la publicación de su Diario en 1887*". De igual manera, Vilanueva cita a Colette Cosnier quien en el prólogo a su biografía de Bashkirtseff afirma:

. . . los escritos de Marie Bashkirtseff arrojan luz sobre las contradicciones y conflictos que ha podido vivir una mujer que ha escogido expresarse por medio de una carrera artística. Se lee el Diario como crónica de luchas, esperanzas y desilusiones. Es un documento lleno de amargura: el mundo de la creación le pertenece a los hombres. A las mujeres se las tolera a medida que juegan los papeles que se les asigna; mujeres demasiado lindas para ser enteramente artistas, mujeres que a fuerza de ser Musas no pueden ser sino pálidas copias de un Maestro, mujeres inferiores, mujeres ignorantes, mujeres a las que hay que recordar que su bienestar requiere la prohibición de ciertas disciplinas.

A Fernández la vida de esta artista, su breve obra y su posterior muerte – siendo aún muy joven – le atraen profundamente. Por un lado, porque – contrario a Silva quien se suicida a los 31 años – tiene una gran obsesión por vivir su vida "bien vivida"; la aprecia y la disfruta:

Me parece que nadie adora todo como yo; lo adoro todo: las artes, la música, los libros, la sociedad, los vestidos, el lujo, el ruido, el silencio, la tristeza, la melancolía, la risa, el amor, el frío, el calor; todas las estaciones, todos los estados atmosféricos, las sabanas

heladas de Rusia y los montes de los alrededores de Nápoles; la nieve en invierno, las lluvias de otoño, la alegría y las locuras de la primavera, los tranquilos días del verano y sus noches consteladas, todos eso lo admiro y lo adoro. Todo toma a mis ojos interesantes y sublimes aspectos, querría verlo, tenerlo, abrazarlo, besarlo todo, y confundida con todo, morir, no importa cuando, dentro de dos o dentro de treinta años, morir en un éxtasis para sentir el último misterio, el fin de todo o ese principio de una nueva vida nueva. Para ser feliz necesito TODO, el resto no me basta!... (Silva, 1997, p. 9)

Por lo cual, naturalmente, le resulta absolutamente conmovedor el fallecimiento de la Bashkirtseff: *“Morir, Dios mío, así tísica a los veintitrés años, al comenzar a vivir, sin haber conocido el amor, única cosa que hace digna a la vida de vivir, morir sin haber realizado la obra soñada, que salvará el nombre del olvido; morir dejando el mundo, sin haber satisfecho los millones de curiosidades, de deseos, de ambiciones que siente dentro de sí (...)”* (p. 29) Y, sin embargo resalta que se haya ido (según él) habiendo realizado una consagración a la pintura *“(...) tranquila, sin atormentarse con tantas ambiciones”* (p. 32)

Su admiración por Marie Bashkirtseff, estrella fugaz de las letras, es tal que la compara con las mujeres más impresionantes de la literatura:

Jamás figura alguna de virgen, soñada por un poeta, Ofelia, Julieta, Virginia, Graziella, Evangelina, María, me ha parecido más ideal ni más tocante que la de la maravillosa criatura que nos dejó su alma escrita en dos volúmenes que están abiertos ahora, sobre mi mesa de trabajo y sobre cuyas páginas cae, al través de las cortinas de gasa japonesa que velan los vidrios del balcón, la diáfana luz de esta fresca mañana de verano parisiense... Pág. 37.

Para Villanueva, *"en De sobremesa se nota menos un conocimiento de un autor en particular que un conocimiento enciclopédico de los temas, inquietudes y conflictos de la cultura finisecular-- desde el ocultismo hasta la confrontación con la modernidad"*. Es decir que según este autor, Silva realmente no realizó una lectura juiciosa del *Diario* de la rusa y además manipuló *“el material de tal forma que las premisas artísticas que pone en boca de Bashkirtseff pertenecen verdaderamente a él”*.

Si bien es cierto, que por momentos sí pareciera que Fernández realiza un recuento enciclopédico de lugares, autores y temas, por lo que se le critica que parece más bien un ensayo pseudo intelectual (ya que no realiza análisis profundos, sino esbozos de muchos

asuntos), es necesario entender que el hecho de que intencionalmente tenga estructura de diario hace que este hecho sea insignificante, pues un diario personal puede permitirse estas subjetividades. Efectivamente hay inexactitudes en su apreciación del diario de Bashkirtseff, pero lo que hay que notar es el interesante ejercicio de relaciones que realiza a partir de él. Justamente su intención no era la de crear un estudio investigativo ni un ensayo; son sus apreciaciones personales e intuitivas las que priman y las que correspondería tener en cuenta. En cuanto al diario de la Bashkirtseff y el encantamiento por su nombre, las razones pueden encontrarse en la afirmación que rescata Villanueva-Cornado de Jacinto Blanco Bombona. Villanueva cita a Blanco cuando dice:

Aparte de su talento, su hermosura . . . todo el romanticismo de su leyenda, el alma de María Bashkirtseff es tan desolada y amarga como las de los personajes de libros que otros rusos—Dostoyevski,, Gorki, etc.—pintan en sus novelas. Y aunque los personajes del libros sean formados con fragmentos de vida, acaso con páginas de vida propia, siempre nos interesa más—o por lo menos a mí me interesa más—el alma de verdad y amargura de María Bashkirtseff (p. 116).

Es justamente esa desolación y esa amargura de su alma, pero a la vez la belleza de la misma, la que captura toda la atención de Fernández. Además se encuentra el hecho de que a través de la narración haya sabido expresarse. Según Villanueva, Amado Nervo, quien también se ocupó de analizar el diario de la rusa con atención, “*considera que el diario íntimo, por su sinceridad, adopta una postura contraria al concepto burgués de imagen pública, tan importante para el postulado hegemónico de lo propio/lo impropio con el que la burguesía se distingue tanto de las clases superiores como de las inferiores*”.

Para Silva, esta característica definitivamente pesó a la hora de decidirse por una estructura para su novela. El carácter de intimidad del diario, que contrarresta la “locura” de la época moderna (tanto como lo hace el silencio de los poetas, al que se refirió en las primeras escenas, “el silencio íntimo de los poetas”), fueron determinantes. Así lo afirma, según Villanueva, Héctor Orjuela:

En 1966, Héctor Orjuela, utilizando a Doris Langley Moore (9) como fuente y después de mencionar la falsificación de los textos originales, señala que éstos "revelan que la joven etérea, misteriosa y soñadora—imagen ideal forjada por la exaltación romántica de sus admiradores—fue en realidad un ser complejo, vano, egoísta y extremadamente ambicioso

(60). Orjuela asevera: "El hecho de que *De sobremesa* fuera escrita en forma de diario íntimo es prueba de que Silva imitó a la Bashkirtseff para componer su novela" (p. 62) llegando a asegurar que Bashkirtseff es "la verdadera Helena de *De sobremesa*" (p. 66).

El tema de Helena será analizado posteriormente, aunque es interesante la hipótesis de Orjuela.

Sin embargo, lo que sí parece ser un acierto es la aseveración de Nervo, según la cual el diario íntimo "*adopta una postura contraria al concepto burgués de imagen pública*". Lo primordial es ver como esa postura se debate dentro del propio Fernández.

De igual forma, es fundamental entender que, como dice Héctor Orjuela, "*el poeta acierta al darle a su novela la forma de diario, pues esta técnica le permite adentrarse en el análisis de la psicología de un artista desde la perspectiva de un 'yo' que proyecta la acción de adentro hacia afuera delimitando el ámbito de la realidad a una visión unipersonal y condicionada a la óptica del narrador*". (1976, p. 26)

3.1.2 Dos individualidades

En su artículo titulado "De sobremesa: el sufrimiento de ser moderno", Guillermo Alberto Arevalo, asegura que la experiencia de Silva en París

fue crucial para la evolución posterior de su poesía, y las visitas que entonces realizó a Suiza y a Londres, donde realizó con Óscar Wilde, como todo aquello que afectó su vida, lo enfrentaron con la perspectiva de las dos "individualidades" que caracterizaron a José Fernández, el protagonista de De sobremesa, pero mucho más vívidamente al propio autor, individualidades que logra 'hacer vivir dentro de sí', como se lo expreso Rafael Uribe Uribe en una carta del 3 de enero de 1893: 'la una que lucha con las realidades triviales y la otra que se complace con el arte'. En efecto, al año siguiente, al regresar a Bogotá, lo hará convertido en un dandy; pero además, en lo literario, profundamente transformado tras el contacto con la modernité". (1997, p. IX)

En efecto, tanto en Silva como en el personaje de su creación, José Fernández, batallan dos seres; el primero, se ve reflejado principalmente en un estilo de vida que responde a una condición social y cultural, con unas características específicas surgidas en

el contexto de la modernidad e ilustradas en el personaje del dandy, descritas por Baudelaire en el texto “El pintor de la vida moderna”. Para el poeta francés, el dandy es

El hombre rico, ocioso, y que, incluso hastiado, no tiene otra ocupación que correr por la pista de la felicidad; el hombre educado en el lujo y acostumbrado desde su juventud a la obediencia de los demás hombres, aquel en fin que no tiene más profesión que la elegancia, gozará siempre, en todas las épocas, de una fisonomía distinta, completamente aparte(...) Estos seres no tienen otra profesión que la de cultivar la idea de lo bello en su persona, satisfacer sus pasiones, sentir y pensar. Poseen así, a su antojo y en gran medida, el tiempo y el dinero, sin los cuales la fantasía, reducida al estado de sueño pasajero, apenas puede traducirse en acción. Es desgraciadamente muy cierto que, sin el ocio y el dinero, el amor no puede ser más que una orgía de plebeyo o el cumplimiento de un deber conyugal. En vez de un capricho ardiente o soñador, se convierte en repugnante utilidad.

Si hablo del amor a propósito del dandismo, es porque el amor es la ocupación natural de los ociosos. Pero el dandi no tiene el amor como fin especial. Si he hablado de dinero es porque el dinero es indispensable para las personas que hacen un culto de sus pasiones. Pero le dandi no aspira el dinero como algo esencial; un crédito indefinido podría bastarle; abandona esta grosera pasión a los mortales vulgares. El dandismo no es siquiera, como muchas personas poco reflexivas parecen creer, un gusto desmesurado por el vestido y por la elegancia material. Esas cosas no son para el perfecto dandi más que símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu. Igualmente, a sus ojos prendados, ante todo de la distinción, la perfección del vestido consiste en la simplicidad absoluta, que es en efecto la mejor manera de distinguirse. ¿Qué es pues esta pasión que, convertida en doctrina, ha hecho adeptos dominadores, esta institución no escrita que ha formado una casta tan altiva? Es, ante todo, la necesidad ardiente de hacerse una originalidad, contenida en los límites exteriores de las conveniencias. Es una especie de culto de sí mismo, que puede sobrevivir a la búsqueda de la felicidad que se encuentra en otro, en la mujer, por ejemplo; que puede sobrevivir incluso a todo aquello que llamamos ilusiones. Es el placer de sorprender y la satisfacción orgullosa de no sorprender nunca. Un dandi puede ser un hombre hastiado, puede ser un hombre doliente; pero, en este último caso, sonreirá como lacedemonio bajo la mordedura del zorro (...).

Se hagan llamar refinados, increíbles, bellos, leones o dandis, todos proceden de un mismo origen; todos participan del mismo carácter de oposición y de rebeldía; todos son representantes de lo que hay de mejor en el orgullo humano, de esa necesidad, demasiado rara entre los de hoy, de combatir y destruir la trivialidad. De ahí nace, en los dandis, esa actitud altanera de casta provocadora, incluso en su frialdad (...).El dandismo es un sol poniente; como el astro que declina, es soberbio, sin calor y lleno de melancolía. Pero, ¡ay! la marea creciente de la democracia, que invade todo y que nivela todo, ahoga día a día a esos últimos representantes del orgullo humano y derrama odas de olvido sobre las huellas de esos prodigiosos mirmidones (...)

El carácter de belleza del dandi consiste sobre todo en el aire frío que proviene de la inquebrantable resolución de no emocionarse; se diría un fuego latente que se deja adivinar, que podría pero que no quiere irradiar. Eso es lo que, en estas imágenes, está expresado perfectamente” (Baudelaire, 1995).

Es evidente, que un hombre que durante toda su vida se vio rodeado por un ambiente burgués y aristócrata – como Fernández – inevitablemente se ve influenciado por

las poses de los hombres elegantes, por sus modas y sus maneras. Y sin embargo, el mismo reconoce la superficialidad que hay en ello: *“Es ridículo. Escribo e involuntariamente cedo a mis exageraciones. Esa no es toda mi vida. Junto a ese mundano fatuo está el otro yo, el adorador del arte y de la ciencia (...) y cerca de ese yo intelectual funciona el otro, el yo sensual que especula con éxito en la Bolsa(...)”* (p. 42) Por eso, del “fatuo”, del “dandi”, del “especulador de la Bolsa” pasa fácilmente al artista, al intelectual, al escritor y creador. Esta dualidad, sin duda crea un conflicto en el personaje que se manifiesta en sus momentos de angustia y zozobra, y es entonces cuando piensa en cosas como *“(...) un plan que no se refiera a mí mismo, que me saque de mí, que me lleve como un huracán, sin sentirme vivir!...”* (p. 44)

Pareciera ser que su naturaleza es la de un hombre pensante que bien podría dedicarse a las letras de por vida, pero su mundo lo cuestiona:

-Tu estudias...¿cierto?...me preguntaba una tarde, tendidos ambos en el diván turco del saloncito de la izquierda...¿Para qué, dime?...añadió ingenuamente...Para saber...le contesté sorprendido...Y qué sacas con saber...añadió besándome, la vida no es para saber, es para gozar. Goza, gozar es mejor que pensar, añadió con acento de convicción íntima (...)Y parece que yo hubiera aceptado su filosofía.... (p. 52)

No obstante, su espíritu, lo devuelve a ese ser: *“(...) luego cuatro entidades grandiosas, el Amor, el Arte, la Muerte, la Ciencia, surgieron en mi imaginación* (p. 59)

Llama la atención, que es un hombre muy recorrido que ha estado en lugares como Nueva York y París, las grandes capitales del mundo, lo cual para la época no es común, y aún menos para un colombiano cuyo viaje resultaba engorroso, costoso y extenso. No obstante, son estas condiciones económicas, culturales y sociales las que le permiten contar con una visión de mundo amplia y esclarecida.

Por ejemplo, lo encanta un país como Estados Unidos – que para ese entonces no era la potencia que es hoy en día – del cual afirma, *“es rico, formidablemente rico y tiene recursos inexplorados, es cuestión de habilidad, de simple cálculo, de ciencia pura,*

resolver los problemas actuales” Pág. 62 Tiene la conciencia de un hombre de éxito que entiende donde se pueden encontrar, o a donde se puede ir a aprender, las claves para progresar. Ir a EEUU es para Fernández ir “(...) a indagar los porqués del desarrollo fabuloso de aquella tierra de la energía y a ver qué puede aprovecharse, como lección, para ensayarlo luego, en mi experiencia”. (p. 61)

Las ideas de nación y progreso se extienden en su discurso, en las que hace referencias a la literatura, “*¡Luz! ¡Más luz!... Las últimas palabras del poeta sublime de Fausto serán el lema del pueblo que así emprende el camino del progreso*”. (p. 67) y que le hacen pensar en su propio pueblo, al cual ve como un pueblo niño que lentamente aprende de la civilización.

Al cabo de estas reflexiones, surge de nuevo aquella individualidad que prefiere la intimidad del espacio intelectual, y que lo hace pensar en la posibilidad de dejar un legado: “*(...) releeré a los filósofos y a los poetas favoritos, escribiré singulares estrofas envueltas en brumas de misticismo y pobladas de visiones apocalípticas que contrastando de extraña manera con los versos llenos de lujuria y de fuego que forjé a los veinte años, harán soñar abundantemente a los poetas venideros*”. (p. 71)

Es menester recordar que todas estas cavilaciones las realiza durante un recorrido a través de los más variados rincones de Europa (París, Ginebra, Interlaken – en español, Entrelagos, ubicado en Suiza—Londres, en fin). Este personaje cuenta con la inmensa fortuna de estar rodeado por las más encantadoras maravillas de la naturaleza y paisajes de infinita hermosura. Por eso, en el momento en que se siente, como él mismo dice “*borracho de ideas y cansado de pensar*” no tiene más sino que “salir de su escondite” a vivir “*(...) una orgía de movimiento incesante, de paisajes recorridos, de escaladas vertiginosas de montañas y de incansables caminadas por valles frescos llenos de verdura nueva.*” (p. 74).

La naturaleza de los aires suizos lo encanta, “*¡Naturaleza, bendita seas!...¡Tus espectáculos vistos en soledad completa, sin oír una voz humana que turbe nuestra*

meditación, son como un bromuro eficaz y calmante para las almas insomnes!” (p. 75). y se torna en la ruta de escape de sí mismo, de sus pensamientos que lo hunden y lo dejan abatido. De nuevo, entonces, lo invade la necesidad de vivir su vida con todo el fulgor que hay en su espíritu: “...y al sentirme libre de sortilegio carnal, en que viví envuelto por seis meses, solté una carcajada, una carcajada vibrante y poderosa que resonó como un disparo en el silencio blanco del ventisquero; una carcajada de salvaje, después de que ha roto en mil pedazos el fetiche que lo asustaba. ¡Adiós! sensualidades de bizantino, a vivir vida de hombre!” (p. 75).

La paradoja retorna cuando al día siguiente, en el comedor del hotel en el que se hospeda, se encuentra con un polo a tierra a la realidad que lo circunda, y se posa ante sus ojos “*¡El conjunto cosmopolita de estas mesas redondas de los grandes hoteles y los contrastes disparatados de todas ellas!*” (p. 74).

¡Oh, personajes que me divertís al observaros y dais a mi imaginación fantaseadora ocasión de forjarme vuestra vida mientras engullo los manjares; grueso agente viajero alemán, oloroso a cerveza, que cuentas tus groseras aventuras de taberna y de burdel, entremezclándolas de carcajadas sonoras ; gomoso parisiense, corbateado de rosa, de los zapatos y los bigotes puntiagudos y de la inteligencia roma, que estropeas lamentablemente los términos de sport ingleses al adaptarlos a tus pronunciaciones guturales; español cuyo perfil regular y cerdoso bigote negro van precedidos de inevitable pitillo infecto y que a todas horas sigues con ojos de lujuria a la criada suiza coloradota y fresca; brasileros amarillosos y enclenques (...) viejas inglesas (...) príncipe italiano (...) todos vosotros engullís la misma sopa de fideos cosmopolita(...). (p. 74).

La variación en los temas se da debido a que, claramente, no existe un orden en la narración, ni una secuencia metodológica. O mejor, en palabras de Orjuela, “*El carácter propio de De sobremesa: novela analítica y de exploración mental, a la vez que recuento de experiencias de un artista en el mundo artificial de la decadencia europea, incide en su estructura caótica y deshilvanada*”. (1976, p. 25).

Lo que sí es posible observar es una lógica interna, que es la misma de cualquier diario, en la que los relatos responden al estímulo de un momento del día, de un pensamiento, de una sensación o percepción ocurridas en un instante específico. Si se cuenta una historia esta es estructurada de forma subjetiva según aquellos hechos que

interesaron al autor del diario. Así, el personaje ha ido, en 10 entradas del diario que lleva del 3 junio al 26 de julio por asuntos que van desde su opinión acerca del arte, de la vida, de la literatura, de la naturaleza, del progreso y del cosmopolitismo superfluo.

3.1.2 Excesos y evasiones

En medio de todas esas meditaciones y ráfagas de exaltación por la vida, recae en el poeta la necesidad imperante de evadir la realidad, y para suplir ese vacío se encuentran a la orden del día todos los excesos: mujeres y estimulantes, van y vienen, hasta que aparece la figura de Helena de Scilly Dancourt, para llenarle los días, en forma de obsesión. Antes de aparecer ésta en escena, se pasean por su vida todo tipo de féminas: (“(...) *Nini Roussett, por quien habría dado un mes de vida antes de tropezar con la Orloff, acaba de salir de mi cuarto dejándome en él su olor de Chypre y en los nervios la vibración de una sacudida de placer*”. Pág.79). quienes tienen la misma (y muy puntual) labor que tienen los narcóticos (“*Acabo de levantarme, después de haber pasado cuarenta y ocho horas bajo la influencia letárgica del opio, del opio divino, omnipotente, justo y sutil(...)* ”. (p. 81) para hacerlo “*huir de la vida por unas horas, no sentirla*”. (p. 81)

Él mismo reconoce su debilidad en ese sentido, cuando afirma su deseo de evitar las promiscuidades y en lugar de eso leer las *Soledades* de “*Sully Prudhomme, a la luz de las bujías del candelabro*”. (p. 83)

El perfil psicológico de Fernández es el de un sujeto que sufre las consecuencias de las que habla Freud en el *Malestar en la cultura*, las mismas de desazón que deja el fenómeno de la modernidad en los hombres sensibles, razón por la cual maneja cuadros de ansiedad que elude, de los que escapa o que enfrenta por unas horas con la experimentación de narcóticos, alcohol y mujeres. Como explicaba Freud, también lo hace a través del ejercicio de la escritura, como una manera de sublimar sus emociones. Así es que, sus evasiones se dan por medio de una triada conformada por mujeres, creatividad artística y

estimulantes. Estos no funcionan cada uno por su lado, sino que se entrecruzan y se afectan o alimentan entre ellos. Por un lado, porque su estilo de vida necesariamente afecta su experiencia humana y esta se ve reflejada en su escritura, y también porque las mujeres, por ejemplo, se vuelven motivo, y las drogas, vivificantes ilusorios. Es debido a estas condiciones que sus más álgidos momentos de producción literaria se dan en épocas en las que su *modus vivendi* es más estrafalario, y por lo mismo, más caótico en su interior: *“Extraña temporada aquella en que la lectura de los más grandes poetas y el hervor sentimental y sensual de la juventud y de la dejadez del cuerpo tras de las noches crapulosas, me hicieron escribir mis “Primeros versos”*. (p. 127)

El poeta es conocedor de esta particularidad, y sabe que ese estilo de vida no sólo contribuye en su actividad como escritor, sino que tiene repercusiones profundas en su ser: *“Así, proteica y múltiple, ubicua y cambiante, resistente al influjo de los ambientes, vigorosa por los ejercicios atléticos, por el uso de succulentos manjares y licores añejos, enervada por sensuales delicias, mi personalidad se fue desarrollando y alternaron dentro de mí épocas de salvaje gozadora y ardiente y largos días meditativo desprendimiento de las realidades tangibles y de ascética continencia”* (p. 128).

Es interesante la teoría que el protagonista elabora respecto a la forma como ha cultivado su intelecto, debido a que enfatiza en la idea de que sus hábitos e impulsos responden a sus perspectivas de la vida, la cual pretende vivir excesivamente para no perderse de nada, pero también a la oscuridad que le generan las sensaciones de intranquilidad del mundo moderno y que le hacen perder toda fe:

Un cultivo intelectual emprendido sin método y con locas pretensiones al universalismo, un cultivo intelectual que ha venido a parar en la falta de toda fe, en la burla de toda valla humana, en una ardiente curiosidad del mal, en el deseo de hacer todas las experiencias posibles de la vida, completó la obra de las otras influencias y vino a abrirme el oscuro camino que me ha traído a esta región oscura, donde hoy me muevo sin ver más en el horizonte que el abismo negro de la desesperación y en la altura, allá arriba, en la altura inaccesible, su imagen, de la cual, como de una estrella en noche de tempestad, cae un rayo, un solo rayo de luz. (p. 128).

Esta afirmación es una indicación de que, a pesar de sus proclamas a los cuatro vientos de su amor por la vida, pesan más en él las pesadumbres que esta trae consigo. Por eso requiere de sustancias que lo saquen de su ansiedad: *“Desde hace años el cloral, el cloroformo, el éter, la morfina, el haschich, alternados con excitantes que le devolvían al sistema nervioso el tono perdido por el uso de las siniestras drogas, dieron en mí cuenta de aquella virginidad cerebral más preciosa que la otra de que habla Lasegue”*. (p. 129)

En el vaivén entre el terror de la vida y el deseo de experimentarla vive Fernández, porque efectivamente la falta de fe lo amarga pero encuentra una manera de salir de eso dedicándose a la lectura de los autores más prominentes de la literatura de la época, escribiendo y envolviéndose en los excesos. Vivir sin lenitivos implica sufrir pero gracias a ellos salir adelante habiendo disfrutado de los placeres del cuerpo.

(...) la crápula del cuerpo obstinado en experimentar sensaciones nuevas, la crápula del alma empeñada en descubrir nuevos horizontes, después todos los vicios y todas las virtudes, ensayados por conocerlos y sentir su influencia, me han traído al estado de hoy, en que, unos días, al besar una boca fresca, al respirar el perfume de una flor, al ver los cambiantes de una piedra preciosa, al recorrer con los ojos una obra de arte, al oír la música de una estrofa, gozo con tan violenta intensidad, vibro con vibraciones tan profundas de placer, que me parece absorber en cada sensación, toda la vida, todo lo mejor de la vida, y pienso que jamás hombre alguno ha gozado así; y en que otros cansado de todo, despreciando, odiando todo, sintiendo por mí mismo y por la existencia un odio sin nombre, que nadie ha experimentado, me siento incapaz del más mínimo esfuerzo, permanezco por horas enteras, hebetado, estúpido, inerte, con la cabeza en las manos y llamando a la muerte ya que la energía no me alcanza para acercarme a la sien la boca de acero que podría curarme del horrible, del tenebroso mal de vivir... (p. 129)

Vale la pena recordar que Fernández es un alter ego de su creador, José Asunción Silva, y que aunque en la novela este no llega a atentar contra su vida, Silva sí comete suicidio. Es importante mencionarlo porque es un indicativo de que la composición psicológica del personaje es la misma y por lo tanto se enfatizan las contradicciones. Amar la vida, pero a la vez temerle.

Al respecto, Rafael Maya afirma en su libro *Orígenes del modernismo en Colombia* que *“No hay duda de que Silva creó a José Fernández para objetivar su propia contradictoria sicología. El gran sueño frustrado del poeta iba a cobrar vida espléndida*

por medio de la creación artística. De sobremesa es la novela de la evasión y de la compensación. De la evasión porque le permitió a Silva sustraerse metódicamente a las vulgares necesidades que lo acuciaban, en días verdaderamente amargos, y compensación, porque vivió sus mejores sueños en la figura de su protagonista, que estaba modelado con los más amplios toques de la imaginación creadora” (1961, pp 84-85)

3.1.3 Helena, eterno femenino.

“¿Por dónde empiezo? No sé. Es tan delicado, tan dulce, tan extraño, tan aterrador lo que siento que temo al querer decir la impresión con palabra, destrozar su frescura, como se destrozaría el esmalte de luz de una mariposa de Muzo, al quererla fijar con un clavo de hierro”. (Silva, 1997, p. 63) Así comienza José Fernández a hablar de su objeto de admiración, encantamiento, y obsesión: Helena. Una mujer que nunca aparecerá en el relato presencialmente, sino a través de la imaginación del protagonista quien la evoca constantemente. A partir del momento en que comienza a hablar de ella, Helena se toma las páginas del diario mientras el poeta la idealiza como la mujer más llena de hermosura y gracia de todas.

“-Si erré antes, fue porque no sabía que existieran sobre la tierra, criatura de pureza y de luz. Tóquenme otra vez tus miradas y mi alma será salva, decía en el fondo de mi conciencia entenebrecida una voz que vibraba como un canto de esperanza”, (p. 63) afirma el poeta enamorado después de haber quedado prendado por unos ojos azules. Por eso, es posible afirmar que de alguna manera el amor por esta mujer le llena el vacío que antes suplía con sus excesos. Sin embargo, la actitud que lo hace tomar Helena, también excesiva porque se le convierte en obsesión.

De cualquier manera, al hablar de Helena es fundamental tener en cuenta el concepto de “Eterno femenino” que por primera vez aparece en el *Fausto* de Goethe, ya que de ahí se pueden extraer ideas importantes respecto a la relación de Fernández con Helena.

“Lo temporal y lo perecedero no son más que símbolos, sólo una mera ilusión. Sólo lo incomprendible, lo inenarrable, lo infinito, lo eterno femenino nos conduce al cielo”.

Es una noción que, por un lado tiene incluida la idea de *la sabiduría de lo incierto* de la que habla Milán Kundera en *El arte de la novela*, tan propia de la modernidad y que tanto incumbe al protagonista de *De sobremesa*. Y por el otro, sirve para entender porqué su fascinación con ella.

“Realmente la delicia que experimentaba al mirarla, con su misteriosa palidez mortal, sus cabellos de oro sombrío y sus radiosas pupilas azules clavadas en las mías, tenía algo del encanto con que me fascinan ciertas músicas, ciertas frases de Bach y de Beethoven al vibrar en mis oídos”. (Silva, 1997, p. 87)

Helena es algo así como la posibilidad de entrar en algún tipo de cielo, de paraíso redentor. Helena es salvación y esperanza. Tranquilidad. *“-Descienda la paz sobre ti, pero no te alejes de mi camino, pobre alma oscura y enferma, yo seré tu conductora hacia la luz, tu Diotima y tu Beatriz, decían las pupilas azules”* (p. 87)

Es probable, como dice Jaime A. Rodríguez que Helena ni siquiera exista, pero realmente eso no le quita validez a la narración, porque lo importante está en Fernández, en su ser, en lo que significa ser un poeta moderno, un hombre viviendo una lucha que lo supera.

Helena, por tanto, es una de esas mujeres eternas porque es para siempre inalcanzable, y sólo el amor que no es consumado logra ser eterno. Es un motivo de búsqueda, un motor, un punto de fuga de la mente. Es simplemente otro paliativo. Helena podrá ser un fantasma, pero es el fantasma más hermoso y más liberador.

(...) la llamo Helena, como si la intimidad en que he vivido con su imagen, la hubiera acercado a mí, y la nombro con la ternura que vibraría en mi voz agitada si oprimiera en las mías, impolutas de todo contacto femenino desde la noche en que recogí el ramo de rosas blancas hasta el instante en que escribo estas líneas, sus largas manos alabastrinas que al hacer en el aire la mística señal de la cruz arrojaron las pálidas flores entre la sombra nocturna. (p. 96)

Para Fernández, Helena es el misterio humano, es amor y es resguardo. Helena es todo, pero a la vez no es nada, porque es etérea. “*¡Helena! ¡Helena! Hoy no es el grotesco temor al desequilibrio, como lo era al escribir los ridículos análisis de Londres, lo que me hace invocarte para pedirte que me salves. Es un amor sobrenatural que sube hacia ti como una llama donde se han fundido todas las impurezas de mi vida*”. (p. 238)

Helena, eterno femenino.

3.1.4 Sentimientos spleenéticos

Para hablar de uno de los temas que priman en la novela de Silva (la angustia) es necesario referirse al concepto de *spleen* término de origen griego para referirse al bazo, órgano en el cual creían los antiguos se ubicaba la melancolía, y que fue popularizado como noción estética por Charles Baudelaire.

“*¿Y qué me importan esas ideas sobre el amor, ni que me importa nada, si lo que siento dentro de mí es el cansancio y el desprecio por todo, el mortal deajo, el spleen horrible, el tedium vitae que, como un monstruo interior cuya hambre no alcanza a saciarse con el universo, comienza a devorarme el alma?...*”. (p. 213), exclama el escritor protagonista.

El *spleen* es idóneo para describir esa sensación de pesadumbre del hombre moderno. Y es justamente lo que le sucede a Fernández. Todo exceso (exceso de vida, exceso de Helena, exceso de narcóticos, exceso de mujeres, exceso de alcohol, exceso de elegancias y finuras, exceso de tristezas profundas) dejó como resultado un sentimiento spleenético que el poeta sufre pero que no logra describir:

Desde el momento en que pisé esta ciudad me ha invadido un malestar indescriptible. No es una impresión moral, porque serenado mi espíritu por la idea de buscar a Helena y confortado por la esperanza de encontrarla, me siento mejor; no es una enfermedad porque ningún síntoma externo la traduce, ni lo acompaña dolor alguno, y mi cuerpo rebosa de vida. Tengo como una plétora de fuerza disponible que no encuentro como gastar. (p. 142)

La frustración aumenta cuando esa sensación persiste sin aparente razón alguna:

“ – A una abominable impresión de ansiedad y de angustia bajo la cual estoy viviendo desde mi llegada a París; de angustia sin motivo y por consiguiente más odiosa, de ansiedad que no se refiere a nada, y a la cual preferiría el dolor más intenso...” (p. 143)

La imposibilidad de definirlo y la molestia creciente lo incitan a ir al médico, a quien realiza una exposición perfectamente ejemplificada de sus síntomas:

¿Le ha sucedido a usted, doctor, correr, ya en retardo, a una cita urgente, contar los minutos, los segundos. Abrir el reloj, no ver la hora, volverlo a abrir, ver que el instantáneo se mueve, rectificar si el cronómetro funciona, aplicándole el oído, creer que se ha parado, buscar la hora en los relojes de la calle, sentir que el tren o el coche no caminan y no descansar de la horrible impresión que le hace correr sudor frío por las sienes y le aprieta el epigastrio, sino después de estar en el lugar convenido?...Prolongue usted eso por seis días, exacerbelo, hágalo, más insoportable quitándole la causa y tendrá usted idea de lo que siento (p. 143)

Una sensación de impaciencia, de ahogo, de impresión de que el tiempo se acaba se apoderan de él, y no lo dejan: *“La angustia me oprime, me agota, me embrutece; me hace sudar frío , me imposibilita para pensar. En las últimas cuarenta y ocho horas no he podido pegar los ojos y el cerebro fatigado por el insomnio, funciona débilmente. No pienso casi, y me muero de ansiedad. ¿De qué?...De nada...” (p. 145)*

Pero ahí, más que en cualquier otro momento, resulta ideal la escritura, la novela y el diario para espantar los demonios de la opresión: *“Me hielo y me muero de angustia. Para distraerla escribo estas líneas, y al releerlas y encontrarlas inteligibles experimento una sorpresa extraña”*. (p. 146), y aunque parezca extraño, es el momento de mayor claridad intelectual.

3.1.5 La modernidad

El asunto de la modernidad, ronda también los pasillos de *De sobremesa*, ya que por la época y las características de su protagonista es tema ineludible. El artista se enfrenta la gran máquina de poder que representa el sistema capitalista, al orden impuesto de las fabricas, de la lógica del comercio, de una sociedad donde reina la burguesía.

Quisiera que convencido usted de que es preciso huir toda excitación de cualquier naturaleza que sea, fuera abandonando paulatinamente sus hábitos de lujo excesivo y sus preocupaciones de arte para dirigir su inteligencia y sus esfuerzos en el sentido de alguna vasta especulación industrial, una ferretería, una fábrica, que le permitiera hacer continuas combinaciones para ensancharla y lo entretuviera con los detalles de su administración (...) Francamente, no cree usted más cómodo y más práctico vivir dirigiendo una fábrica en Inglaterra que ir a ser ese papel de Próspero de Shakespeare con que usted sueña, en un país de calibanes? (...) -Abandone usted esos sueños, continuó, abandone los sueños de gloria, de arte, de amores sublimes, de grandes placeres, la ciencia universal, todos los sueños. El sueño es el enemigo de la acción. (pp. 117,118, 119)

A pesar de estos consejos, en apariencia sensatos, Fernández nunca abandonará sus sueños, así sea tenido por loco:

¿Loco?...¿y por qué no? Así murió Baudelaire, el más grande para los verdaderos letrados, de los poetas de los últimos cincuenta años, así murió Maupassant, sintiendo crecer alrededor de su espíritu la noche y reclamando sus idea... ¡Por qué no has de morir así, pobre degenerado, que abusaste de todo. Que soñaste con dominar el arte, con poseer la ciencia, toda la ciencia, y con agotar todas las copas en que brinda la vida las embriagueces supremas! 8p. 131)

El poeta sabe que nada de lo que los adoradores de esa estructura de mundo en la que funciona el capital es real: “*¿La realidad?...Llaman 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 sentir las*”. (p. 134)

Para él es real el espíritu. No la carne, no la materia. No las obra de la “pérfida y voluptuosa Babilonia”. No obstante, así como a Baudelaire, a quien encanta y repele la

multitud, a Fernández también le entran unas fuertes ganas de ir a entremezclarse entre la multitud, mientras piensa en el obrero que “pasa su vida doblado en dos”:

La perspectiva de la noche insomne del año nuevo, aquel lento sonar de las horas en el viejo reloj del vestíbulo, aquella melancolía sin nombre que me había invadido el alma desde por la mañana, me hacían inaceptable la idea de la reclusión. Quería oír el ruido de la multitud, perderme por unos segundos en el tumulto humano, olvidarme de mí mismo” (p. 156)

Estando entre la multitud se da cuenta de las formas de la sociedad que encierra a todos en la “*noción del deber como a un león en una jaula de fierro te atormenta, como atormentarían sus inútiles garras al flaco animal si las hundiera en su propia carne al no poder destrozar los barrotes rígidos ni la presa deliciosa.*” (pp 184, 185)

La modernidad hace de los hombres presos y esclavos; de la poesía “ *un entretenimiento de mandarines enervados, una adivinanza cuya solución es la palabra nirvana*”. (p. 183) ; y de los intelectuales hombres que la sociedad ve como “bichos raros”: “*Si mi lucidez de analista me hizo ver que para mis elegantes amigos europeos no dejaré de ser nunca el rastaquero, que trata de codearse con ellos empinándose sobre sus talegas de oro; y para mis compatriotas no dejaré de ser un farolón que quería mostrarles hasta dónde ha logrado insinuarse en el gran mundo parisiense y en high life cosmopolita?*” (p. 212)

Orjuela afirma que “*La nueva oligarquía favorece a los políticos, banqueros, industriales, mas nada ofrece al intelectual que se siente alienado en una sociedad achatada y burguesa*”. (1976, p. 74) Por eso, según él, “*es interesante examinar la posición síquica del artista finisecular frente a la sociedad y a la cultura de su tiempo. Su actitud recuerda mucho a la del ‘hippie’ contemporáneo de quien viene a ser un precursor. Como él, rechaza los valores de un mundo del cual se siente alineado y reafirma su individualidad desafiando los convencionalismos y haciendo alardes de superioridad ante la gente burguesa que lo mira con asombro y que desdeñosamente lo llama ‘raro’ o ‘decadente’*”. (p. 76)

La tertulia se termina y el poeta vuelve al lugar en el que empezó, rodeado de sus amigos, quienes nunca lograrán entenderlo, y de la misma tensión que le produce a un artista ser víctima de la modernidad:

Adormeciase en él la semioscuridad carmesí del aposento. El humo tenue de los cigarrillos de Oriente ondeaba en sutiles espirales en el círculo de luz de la lámpara atenuada por la pantalla de encajes antiguos. Blanqueaban las frágiles tazas de China sobre el terciopelo color de sangre de la carpeta, y en el fondo del frasco de cristal tallado, entre la transparencia del aguardiente de Dantzig, los átomos de oro se agitaban luminoso, bailando una ronda, fantástica como un cuento de hadas. (p. 244)

Con la frase “(...) como un cuento de hadas” concluye la novela de la aventura espiritual de Fernández (o de Silva, si se quiere). Y sin embargo, nada de hadas, nada de fantasía, nada de cuento, tenía ninguna de las dos vidas. Se desconoce el final de la de Fernández, pero se sabe que la Silva terminó el 24 de mayo de 1896. Su médico le había dibujado en el pecho el lugar exacto donde queda el corazón el anterior.

80 años después, comenzaba otra aventura, pintada con los mismos óleos, de la misma mano, pero en otro lienzo.

3.2 Sin remedio

“A los treinta y un años Rimbaud estaba muerto. Desde la madrugada de sus treinta y un años Escobar contempló la revelación, parada en el alféizar como un pájaro: a los treinta y un años Rimbaud estaba muerto. Increíble”. (Caballero, 2004, p. 13)

Es curioso: a los 31 años también José Asunción Silva estaba muerto, luego de que por voluntad propia había terminado con su vida, dejando atrás todos sus tormentos. Ignacio Escobar, el protagonista de esta historia, escrita por Antonio Caballero, observa – desde sus propios treinta y un años – cómo el buen poeta francés a esa edad ya se había convertido en una leyenda de la literatura habiendo dejado un legado de oro para las letras del mundo moderno. Pero también se da cuenta de que su vida, tan llena de miseria interior, altibajos y angustia como la de Silva y Rimbaud, no ha dejado de cesar. Y lo toma como presa la idea de que él, siendo un escritor, no es nadie a los 31 años. Empezar hasta ahora, cuando ya Rimbaud, a su edad, había terminado hace años. Enfrentar la vida. Seguir la enfrentando. Terrible tarea por delante.

Afuera cantaron los primeros pájaros, se oyó el ruido del primer motor, que es siempre el de una motocicleta. Es la hora de morir. Sentado sobre el coxis, con la nuca apoyada en el filo del espaldar de la cama y los ojos mirando el techo sin molduras, Escobar se esforzó por no pensar en nada. Que el universo lo absorbiera dulcemente, sin ruido. Que cuando Fina al fin se despertara hallara apenas un charquito de humedad entre las sábanas revueltas. Pensó que ya nunca más sería el mismo que se esforzaba por no pensar en nada; pensó que nunca más sería el mismo que ahora pensaba que nunca más sería el mismo. Pero afuera crecían los ruidos de la vida. Sintió en su bajo vientre una punzada de advertencia: las ganas de orinar. La vida. Ah, levantarse. Tampoco esta vez moriremos. (p.13)

La más precaria función del cuerpo le recuerda que sigue vivo. Y en el fondo no es que no quiera hacerlo, no es que no quiera vivir, a pesar de que afirme que *“tal vez hubiera sido preferible estar muerto. No soportar el mismo día una y otra vez, el mismo sol, la misma lluvia, el tedio hasta los mismos bordes: la vida que va pasando y va volviendo en redondo.”* Pág. 14, sino que le cuesta soportarlo. Es decir, no son sólo la falta de agallas las

que le impiden atentar contra su vida, ya que esa no es la idea que prima en su mente. Hay todavía, como lo había en Baudelaire, una suerte de fe en la vida, por duro que sea y por agobiantes que se le hagan los días. Más allá de un nihilismo hay una actitud de desidia y rendición hacia la vida que es asumida a través de la ironía. Por eso, a ese día lánguido y tedioso, “*decidió brindarle un poema, como un acto de fe*”. (p. 14)

En una entrevista concedida a la revista de estudios literarios *Espéculo* de la Universidad Complutense de Madrid, Antonio Caballero lo explica así: “*No es que la muerte sea el único remedio. La idea de Santa Teresa no es que la muerte sea el remedio, es que la vida es un mal sin remedio. No hay otra cosa distinta de esa, de esta vida en la cual nos va como nos va y que manejamos como manejamos. La vida es sin remedio en el sentido de que no podemos escapar a ella*”.

Escobar se siente atrapado en una rutina pasiva que le sabe a óxido y que lo ata a su cama, sin aparente razón alguna, sumido en una suerte de depresión que luce eterna.

Cada día pasan menos cosas, y cosas más iguales, como si sólo sucedieran recuerdos. Al despertarse cada día tenía siempre la boca llena de un sabor áspero de hierro, la garganta atascada como un caño oxidado de sulfatos. ¿Se oxidan los sulfatos? ¿Se sulfatan los óxidos? Pasaba días enteros durmiendo, soñando vagos sueños, sueños de sorda angustia, persecuciones lentas y repetidas por patios de cemento encharcados de lluvia. Fina lo despertaba, le daba de comer, lo dejaba dormir, lo olvidaba en su sueño: a veces insistía en darle vitaminas, como si fuera eso (Caballero, 2004 p. 14)

No es eso. Claramente no es la falta de vitaminas. Los martirios del alma no tienen remedio. A lo sumo, pueden ser sedados momentáneamente. Pero mientras se viven convierten el tiempo en una lenta red ineludible. Escobar, se encuentra así, maniatado, como dice Cortázar, a esa conciencia que es el tiempo. “*Las once apenas(...)las doce nada más(...) Habían pasado sólo tres horas de los miles de horas que caben en seis años: ejércitos de horas alineadas, pacientes, esperando su turno(...)*” (p. 17)

Mientras el reloj camina despaciosamente, se le vienen a la mente todo tipo de ideas. Algún poema, por ejemplo, para él “*bobísimo, como la bobería misma de componer un poema*”. (p. 14). O de nuevo el pensamiento de Rimbaud que lo hace recordar que a los

treinta y un años no sólo estaba muerto “*sino que había renunciado por completo a la literatura, esa falacia: crema afín a la piel*”. (p. 16)

La literatura, y específicamente la poesía, es motivo de reflexión constante desde la primera línea. Se convierte en tema esencial, en problema, en objeto de contemplación. Es como una masa enorme que Escobar intenta dominar para convertir en escultura. Que lo confronta, que lo aísla, y que a la vez, lo alivia. El poeta necesita de la literatura, pero su interior está tan convulsionado que el ejercicio de escritura, como todo lo que hace, se le vuelve una tarea llena de tropiezos.

“Todas las cosas son una sola cosa”, asegura después de haber realizado una serie de relaciones mentales mientras orinaba y miraba por la ventana.

Me pregunto si no habré descubierto el secreto esencial del Universo – dijo en voz alta. El silencio chupó el sonido de su voz. Ya no estaba seguro de haber hablado en voz alta, ni recordaba tampoco los pasos minuciosos de su proceso reflexivo. El ser, la nada, la esencia, la conciencia. Tema para un poema metafísico. La esencia de un poema es el poema. Y eso servía también para el primer verso del poema, o inclusive para todo el poema: un poema es un poema es un poema. Pero eso ya todo está dicho, pero es que todo está ya dicho, pero es que todos los poemas son poemas son poemas. La palabra poema empezaba a sonarle cremosa, untuosa, con un olor de agente activo, de Eucerit, más bien dulzón. Poema, poema, poema. Se le quedaban grumos de poema pegados al paladar, en el fondo de la encía, a donde no llegaba la punta de la lengua, espesos y blancuzcos, con una consistencia espumosa de nata. Se metió en la cama, se cubrió la cabeza con las sábanas, y en la penumbra tibia empezó a llamar a su madre con voz queda. (p. 18)

“Un poema es un poema es un poema” es un juego de espejos, de repeticiones, de palabras, del lenguaje en torno al género. Y esto dentro de la novela es pura metaficción y estéticamente es una de las muestras de los rasgos de posmodernidad que hay en la novela.

3.2.1 Ignacio

Así como en *De sobremesa*, es posible deducir desde la primera parte los rasgos característicos del personaje y la forma cómo este asume su vida, su profesión de escritor y sus relaciones con el mundo exterior, en *Sin remedio* también puede establecerse un mapa

del protagonista y de los temas sobre los cuáles versa la novela a partir de la configuración que el autor de la novela hace del personaje.

Ignacio Escobar, es un hombre de 31 años, que aparentemente no tiene otra profesión que la de escritor. Viene de una familia de la clase alta bogotana, razón por la cual su posición dentro del orden social estuvo determinada durante toda su vida y enraizada en ese marco (sin embargo, no por eso aceptado por él como algo natural. De hecho es ahí de donde surgen gran parte de sus conflictos). Desde su madre, pasando por todos sus allegados, su novia con la cual vive (Fina), hasta la extensión del resto de su círculo social, pertenecen a la burguesía.

Escobar por su parte, inevitablemente, al igual que José Fernández, conserva ciertos rasgos burgueses, ya que es el ambiente en el que creció y se formó. No obstante, lo interesante está en que a pesar de eso, no se siente parte de ese círculo. Su espíritu es el de cualquier artista, el de cualquier mente y corazón sensibles, que por esencia rechazan la futilidad del mundo burgués y del sistema económico capitalista que este aclama.

En el artículo “20 años de lo mismo”, Felipe Restrepo, gran estudioso de la novela, explica que Antonio Caballero se vale de su propia experiencia para caricaturizar a todos los miembros de este mundillo: *“Aparece la clase alta con toda su frivolidad, su elitismo, su racismo y su desprecio por lo colombiano. Ellos están representados por la familia de Escobar: una manada de señores divinamente y de señoras elegantísimas que se reúnen todas las tardes a comer pastelillos y a recordar lo sensacional que es Miami”*.(2004)

Para enfrentar el sentimiento de inadaptación, Escobar (tal como lo hacía Fernández) escribe, se droga, y establece decenas de relaciones con mujeres. Pero además, siendo el rebelde que es, se va a buscar suerte en los barrios de clase baja, en los bares de mala muerte y en las calles más peligrosas. Como negando todo aquello que desde que era un niño han querido imponerle: las fiestas en los mejores clubes sociales, las reuniones con la crema y nata de Bogotá, las cenas y tertulias con sus amistades más pudientes.

Tal como en el caso de *De sobremesa*, y particularmente del hecho de que el personaje principal sea un alter ego de su creador, vale la pena aclarar que si bien hay muchas coincidencias entre Caballero (autor) y Escobar (personaje), no existen las pretensiones, de parte del escritor, de una representación literal de sí mismo ni autobiografía novelada. Restrepo asegura que: *“El problema con Sin remedio es que todos quieren ver en ella lo que no es. Los lectores quieren encontrar en sus páginas al periodista consagrado, al comentarista taurino, al crítico de arte o al valiente columnista que insulta a presidentes, guerrilleros y paramilitares. Y sí, sin duda hay un poco de todo esto. Pero ante todo el Caballero que se descubre en la novela es el Caballero caricaturista”*. (2004)

Sin duda, más allá de este dato, lo primordial está en entender el personaje como tal, ya que sólo a partir de este ejercicio se desprenden una innumerable cantidad de cuestiones literarias que por sí solas valen la pena analizar.

Una de las más trascendentales se encuentra en el aspecto psicológico del personaje. En sus neurosis y crisis existenciales, que como ya se ha visto tiene distintas fuentes: la modernidad y los sentimientos spleenéticos y angustiosos que esta ocasiona; sus propios desequilibrios psíquicos; el tedio del día a día; los problemas diarios y la dificultad de asumirlos con ecuanimidad.

El desarrollo de esta serie de aspectos del personaje se realiza a través de una serie de temas esenciales: la relación de Escobar consigo mismo; de Escobar con la literatura; de Escobar con los demás; de Escobar con su espacio (en el que la ciudad de Bogotá cobra un valor esencial), de Escobar con los excesos, las privaciones, los deseos. Todo esto por medio de una figura narrativa ideal para ilustrar los altibajos y progresos del interior de un ser humano: el viaje⁵.

⁵ Es interesante apuntar que el diario de José Fernández, es decir su exploración interior, también tiene lugar en un espacio de viaje.

Según, Felipe Restrepo, existe un rumor literario según el cual hay quienes “oyeron decir a García Márquez que (*Sin remedio*) era como *La Divina Comedia bogotana*. Y que si Dante había tenido el infierno, Caballero había tenido a Bogotá”. (2004) Más allá de la veracidad de este comentario al margen, llama la atención la idea, ya que sugiere la posibilidad de un éxodo en la novela de Caballero.

Es pertinente recordar el apartado en *El arte de la novela* de Milán Kundera cuando habla del tema refiriéndose a la inclusión de la noción de viaje en la novela dentro del marco de la Edad Moderna:

Don Quijote partió hacia un mundo que se abría ampliamente ante él. Podía entrar libremente en él y regresar a casa cuando fuera su deseo. Las primeras novelas europeas son viajes por el mundo, que parece ilimitado. El comienzo de Jacques el fatalista de Diderot sorprende a los dos protagonistas en medio del camino; se desconoce de donde vienen ni adónde van. Se encuentran en un tiempo en que no hay principio ni fin, en un espacio que no conoce fronteras, en una Europa en la cual el porvenir nunca puede acabar.

Siglo y medio después Diderot, con Balzac, el horizonte lejano ha desaparecido como un paisaje detrás de esas construcciones modernas que son las instituciones sociales: la policía, la justicia, el mundo de las finanzas y del crimen, el ejército, el Estado. El tiempo de Balzac ya no conocía la feliz ociosidad de Cervantes o Diderot. Se había embarcado ya en el tren que llamamos Historia. Es fácil subirse a él, pero es difícil apearse. Sin embargo, este tren aún no tiene nada de espantoso, hasta tiene encanto; promete aventuras a todos los pasajeros y con ellas el bastón de mariscal

Más tarde aún, para Emma Bovary, el horizonte se estrecha hasta tal punto que parece un cerco. Las aventuras se encuentran al otro lado y la nostalgia es insoportable. En el aburrimiento de la cotidianidad, sueños y ensoñaciones adquieren importancia. El infinito perdido del mundo exterior es reemplazado por lo infinito del alma.

A diferencia de Don Quijote, para Escobar el mundo no se abrió tan ampliamente. Contrario a *Jacques el fatalista*, Escobar sí conocía fronteras y el porvenir era ya una ilusión. El tren de las instituciones sociales, sin duda, ya lo había tomado a él y el horizonte lucía como un cerco. Sin embargo, viajar por Bogotá sí representaba una aventura, quizás no tan amable como la de La Mancha, pero definitivamente, una aventura. Y lo más importante “el infinito perdido del mundo exterior” fue sucedido por “lo infinito del alma”. Y “lo infinito del alma” trasladado a un poema. Un poema que necesito de una

novela para ser escrito. La novela, por lo demás, hizo las veces de terapia y fue lo que en el psicoanálisis representa el terapeuta: el canal a través del cual se alcanza un significado.

3.2.2 Bogotá: tan sórdida como su alma

Dice Felipe Restrepo en su artículo:

Para una persona de mi generación leer Sin remedio es muy revelador porque se da cuenta que desde su publicación pocas cosas han cambiado.

Bogotá, por ejemplo, sigue siendo la misma horrible y triste ciudad. Ahí está Chapinero, donde vive Escobar, el lugar donde estaban y siguen estando los jóvenes bohemios. También aparecen los barrios del norte con sus casas grandes y jardines aún más grandes, donde vive la mamá de Escobar y donde el tiempo parece estar detenido. Y Rosales con sus enormes apartamentos que desde arriba miran el resto de la ciudad con cierto desdén y desconfianza. También están la Perseverancia, los moteles del norte, los bailaderos de la Trece y de la zona Rosa. El sur de la ciudad aparece en la novela y aunque Escobar no lo visita, sí le dedica un desastroso poema épico llamado La Bogoteída. (2004)

Así es. Antonio Caballero, logra descripciones totalmente precisas de Bogotá; no sólo parciales, como suele ser el caso de quienes mueren en el intento, sino de su totalidad. Tan acertadas, que aún hoy, 25 años después de su publicación, tienen vigencia. Caballero logra ilustrar la ciudad, su ciudad – ese espacio monstruoso en el que vive y que a diario quiere comérselo vivo – de manera impecable:

Bogotá es triste, sí, pero de otra manera. Una tristeza fría, de atmósfera delgada, de ciudad aplastada por el peso del cielo en lo más alto de la cordillera, en lo más lejos. Una tristeza rencorosa, torva, de muchedumbres silenciosas que en la calle tropiezan con otras muchedumbres, como un río con el mar, bajo la lluvia. Una tristeza sórdida de buses y busetas, de semáforos muertos, de edificios a medio construir en medio de charcos amarillos, de parques de los que se han robado los columpios, de vacas pensativas que pastan al pie de las estatuas de los proceres, de basurales, de desempleados, de niños vestidos con uniforme militar. A veces, a lo sumo, un jardinero pasa en bicicleta con la máquina de cortar pasto parada en la parrilla como una cola enhiesta de ave lira. (2004, p. 284)

Pero aparte de la genialidad con la que es evocada la capital colombiana, vale la pena notar como, este apartado – por ejemplo – es la muestra de que la narración es el método que permite decantar el significado, pues este fue escrito luego de un fracasado intento de creación de un poema inspirado en ella (en la ciudad) y dio paso para un intento mejor logrado.

Además es un indicativo de que Bogotá es tan triste y sórdida como su protagonista, pues la capital, más que cualquier otra ciudad del país, vivió los estragos de la modernidad, tanto en los progresos (aunque no tan avanzados como en ciudades más desarrolladas), como en la intranquilidad. José Fernández los sentía también, siendo un ciudadano santafereño nato; sin embargo, en *De sobremesa* lo que prima es la resonancia del fenómeno en Fernández como extranjero en tierras europeas. Por el contrario, en Escobar es posible observar que estas particularidades que detalla están en él. Bogotá tiene algo de él en cada uno de sus distintivos, o, mejor, él tiene algo de ella, o quizás ambas posibilidades sean válidas.

Para Escobar, salir a la calle resulta atractivo porque es conciente de lo mucho que la ciudad puede llegar a ofrecerle. En un momento dado, recuerda “*que había salido de su casa con la intención de hacer de su vida un festín donde corrieran todos los vinos, donde se abrieran todos los corazones*”. (p. 112) (aludiendo obviamente al verso de Rimbaud).

Bogotá no es una sola. Está la Bogotá del norte, la Bogotá del centro, la Bogotá del sur; y volviendo a la analogía de la *Divina Comedia*, es factible suponer que para Escobar, ir al Norte o al Sur, es como bajar al infierno.

“- Eche hacia el sur. Ahí iremos viendo.

¿Qué irían viendo? Angela esperaba un paseo dantesco por el infierno bogotano, y Escobar se daba cuenta de que él tampoco lo conocía. Y había querido hacer un poema épico sobre esa ciudad que ni siquiera conocía. Iba mirando por la ventana, tratando de recordar algún sitio sórdido y espantoso. Discotecas, restaurantes. Un hospital, tal vez; pero no le daban demasiadas ganas. ¿La Universidad? ¿Eso era lo más sórdido y espantoso que conocía en esa ciudad sórdida y espantosa sobre la cual había querido escribir un poema sórdido y espantoso? Veía pasar letreros luminosos inocentes: droguerías, floristerías, relojerías, bares. Todo cerrado. El Séptimo Círculo, en tubos de neón rosados y naranjas que imitaban el crepitar del fuego, le pareció la salvación. Parquearon. Era un bar, y no prometía mucho. (p. 367)

Aunque acá la referencia se hace con respecto a lo que representa el Sur, el Centro o el Norte no son mucho mejores. En el Norte debe enfrentarse con el Universo de su madre

(Monseñor Botero Jaramillo y Ricardito Patiño, por nombrar lo menos). El Centro, es aquella Bogotá del barrio Chapinero con la que se encuentra al salir de casa: la oscura, y por pasajes iluminada con luces de neón carrera 13, lluviosa, sudorosa, aterradora. La diferencia con el Sur, la razón por la cual resulta más espantoso, es que este es territorio desconocido.

Incluso el propio nombre de la ciudad, le resulta soporífero: *“Bogotá. Esa ge que se queda en el gaznate, exigiendo una tos, un carraspeo. Esa ge que limpia la garganta como para soltar después algo importante, cuando es sólo un otá lo que viene, casi como un "perdón: qué más quieren ustedes...".* (p. 135)

Escobar recorre bares, recorre prostíbulos, recorre restaurantes, recorre calles, recorre casas de ricos, casas de pobres. Casi mata un tipo, casi resulta él muerto. Conoce prostitutas, conoce modelos, conoce guerrilleros, conoce políticos, militares, recatados y revoltosos, poetas, como él, y pseudointelectuales. Este es el mapa que retrata Felipe Restrepo de los personajes de *Sin remedio*

(...) el profesor Diego León Mantilla. Este personaje nefasto puede recitar fragmentos enteros del libro rojo de Mao, pero a la hora de la verdad no sabe nada sobre su país. Junto a ellos están los militantes comunistas, liderados por el temible Jefferson Calarcá Marroquín. La doble moral de la iglesia está representada por monseñor Botero Jaramillo, que después de cumplir con sus labores religiosas, sagradamente asiste a un burdel muy exclusivo, donde le da rienda suelta a su homosexualismo. El poder político está representado por el senador Pumarejo, corrupto -sobra decirlo- y que sólo es fiel cuando se trata de su asistencia a los mismos burdeles. Este hombre está a medio camino entre un senador de la República y un narcotraficante. Esta ambigüedad se debe a que Caballero considera que ambos tienen las mismas ambiciones.

Los militares a su vez están muy bien representados por el coronel Aureliano Buendía, que en las noches alquila, de nuevo, los mismos los burdeles para él y sus amigos.

Pero no sólo están ellos. Vemos también a los rumberos bohemios, a las modelos, a las prostitutas. Incluso están los poetas de Cafetín. Aquí vale la pena mencionar a Edén Morán Marín, poeta y pederasta, que después de recitar poemas de Rubén Darío trata de violar a Escobar en el baño de un bar de mala muerte. (2004)

En fin, Bogotá se convierte en musa, en reveladora, en aventura, en viaje, y como tal en la puerta de acceso a su propio interior.

3.2.3 Las mujeres de Escobar: la imposibilidad del amor

Para Fernández fue Helena y otras cuantas. Para Escobar fue Fina. Pero también Henna, Ángela, Circuncisión, Berenice, Cecilia, Ana María, Leonor. Las mujeres de Escobar. Prostitutas, caleñas, empleadas, amas de casa, madres, modelos, locas. Todas están en su vida. Todas porque a todas las necesita, por mucho que parezca que las quiere lejos, o sólo cuando le conviene cerca.

En entrevista a Caballero por la revista *Espéculo*, (2008) este afirmaba:

—(...) *Ignacio Escobar está enamorado y al mismo tiempo nunca está enamorado de las tres o cuatro mujeres de quienes cree estar enamorado, o de quienes intenta estar enamorado. Hay tres o cuatro temas fundamentales en la vida humana. Uno de ellos es el amor o la incapacidad del amor, o el desamor o el fracaso del amor; (...)*

En todo caso, como el donjuán por excelencia que es, y el don de conquistador innato que tiene, Escobar logra hacer uso de sus dotes artísticas para encantar a través del oído a las mujeres, las imana, las seduce

Escobar se arrodilló en el piso a sus pies. Le besó la rodilla dura bajo la piel. Veía las largas piernas desnudas y pulidas perderse en la sombra de la falda.

- Hay en el universo, más allá del sistema solar, unos lugares misteriosos que los astrónomos llaman agujeros negros -explicó, mientras le acariciaba las piernas. Son estrellas de masa tan densa que ni siquiera su propia luz logra escapar a su fuerza de atracción y cae de vuelta en la estrella, por su propio peso. Ahora entiendo por qué usted no deslumbra, Ángela, siendo tan linda: por culpa de ese agujero negro entre sus piernas. (p. 387)

Y estas le responden. Sin embargo, también cuenta con la capacidad única de repelerlas tanto como las atrae. Por eso Fina se va. Por eso Ángela también.

Ana María sostuvo que lo que le pasaba a Escobar era que era incapaz de querer a nadie más que a sí mismo. Incapaz de dar. De recibir. Incapaz de amar. Reconoció que sí, que tal vez era eso. Sentía, otra vez, crecer en él un sordo desasosiego, una hinchazón de angustia

en la garganta. La edad. Treinta y un años de lo mismo. A los treinta y un años Rimbaud estaba muerto. (p. 120)

La imposibilidad del amor para Escobar tiene mucho que ver con la inquietud de su espíritu convulsionado, que no logra estar en paz y por eso no puede estar en paz con otra persona.

Yo estaba aquí acostado sin molestar cuando empezó a salir el sol, que no supo durar, y se soltó de lo negro este aguacero que no conoce límites, y las horas empezaron a pasar muy lentamente y cada vez peor, y ahora volviste tú sin hierba, te había pedido hierba, pero no importa ya la hierba: es la lluvia, es el tiempo que pasa, es tu llanto, es tu injusticia, es la injusticia general, lo terrible que se suma a lo terrible que se acumula, que se espesa, que se fragua y se endurece en una masa compacta y sólida y pesada de magma o de algo así que una vez hecho y duro se desploma sobre mí como un cielo de piedra, mi amor. (p. 25)

Como Fernández, Escobar quiere lo que no puede tener porque lo idealiza. Por eso al irse Fina comienza a necesitarla.

“¿Había querido a Fina? Sí, claro, Fina. . . O tal vez no. No recordaba ni siquiera sus ojos. Tal vez no había querido a Fina: había sido la inercia. Cuando se fue a dar cuenta, Fina ya estaba ahí. Tal vez no había querido nunca a nadie. Nunca había querido ser de verdad el hijo de su madre. Aunque, claro, su madre hubiera preferido siempre que él no fuera su hijo, teniendo a Focioncito. Ni siquiera había odiado a Focioncito. ¿O sí? Tal vez. Se había matado a tiempo, cayendo de un columpio. Muchas veces se había preguntado Escobar si no lo había matado él, que a lo mejor en ese día lejano empujaba el columpio. Un empujón torcido, un cimbronazo pérfido a la cadena, y paf. Pero no era probable que jamás se hubiera puesto él a empujar un columpio. A lo mejor había matado a Focioncito, pero probablemente no. Mil veces, en su cama de niño, frente a la cama vacía e intacta de su hermano, había imaginado con todos los detalles que el muerto era él, e incluso se había visto: pobre Ignacito muerto. Y había llorado solo. Había pensado que a lo mejor su madre lloraría, viéndolo muerto. Pero sabía que no. Y había llorado solo. Lloró ahora, de solo recordarlo” (p. 435).

(...) Pero por qué te fuiste. Fina, por qué no has vuelto.

- Amor, deliciosa mentira.

- ¿Mentira por qué? ¿A usted no le parece que el amor es lo más cierto que hay?

- No sé. Son unos versos.

Se preguntaba si era posible que alguien hubiera escrito de verdad versos de amor.

- Ignacio, ¿sabe qué? A usted lo que le pasa es que es misógino. La miró con rencor.

- Usted qué llama "ser misógino".

- Es misógino porque lo dejó Fina. - Henna se irguió de pronto, apoyada en un codo: Ignacio ¿sabe una cosa? Usted no es un poeta. Por eso no me escribe versos.

Escobar sintió que estaba a punto de darle una encefalitis de la rabia. Versos. A Fina sí, a

Fina le había escrito versos. Antes. A Cecilia le había escrito un soneto de disculpa: Cecilia, mi amor te esquivaba... Mierda, versos.

A Henna en cambio no la quiere, no sólo por representarle un fastidio, sino porque la puede tener y, según él y sus racionalizaciones, porque Henna es un error del intelecto.

"Toda acción equivocada se debe a un error del intelecto" - leyó Escobar. Si lograra entender correctamente el mundo actuaría sabiamente y Henna no estaría aquí. Pero cómo llegar a entenderlo sin que mi entendimiento lo corrompa. Afuera espera el mundo, todavía immaculado, nuevo, sin nombrar. Henna no es Henna todavía.

Otro importante acierto de Caballero es la forma cómo retrata a un personaje clásico de la clase alta bogotana: la empleada del servicio doméstico. Son dos: Berenice y Circuncisión. Escobar no las mira con el desprecio propio de cualquier miembro de la clase aristocrática. Él las ve ante todo como mujeres.

Ah, sí. La sirvientica. Circuncisión. Circua. No se sentía con fuerzas ni con ganas para hacer el amor, esa acrobacia, esa fatiga, esa monotonía, en el piso duro, sembrado de colillas y pisadas de barro. Sin moverse, habló a través de la puerta.

- *¿Qué quieres? Estoy pensando.*
- *¡Ahhh. . .! ¿El doctor quiere que espere un ratico aquí afuerita?*

Se enterneció. Pensó abrir, abrazarla, darle un beso en los labios, poseer sobre la alfombra su cuerpo tibio y sumiso. (...) (p. 450)

Circuncisión, más que cualquier otra persona logra llegarle hasta lo más hondo del alma.

Al salir tropezó en un ruido hueco. Era un plato tapado con otro, y dentro había comida, cubierta con un papel rayado. Examinó el Papel, sucio de grasa, atravesado en curva por un letrero vacilante de analfabeta:

su-comida-doctor

Se enterneció hasta el llanto: Circua. Hubiera debido pasar la noche con ella, calentarse contra su cuerpo tibio, abrazándola, con las narices hundidas en la fragancia ácida de sus trenzas y las manos puestas sobre sus senos. En el plato había arroz enfriado y papas con hollejo. Mordió una, y el frío le destempló los dientes. Arrancó el cilantrillo de su olla y la puso a calentar, y devoró su desayuno caliente con las manos, rascando hasta el fondo la pega de arroz ennegrecida, quemándose los dedos con las papas. (p. 453)

Además es en su “Cuaderno de hacer cuentas”, donde por fin logra alcanzar su esplendor creativo.

*“Cuaderno de: Circunsisión Hernández
Pertenece a: acer cuentas”*

Caballero ironiza siempre que puede. Lo hace a través de cada personaje con el que tiene contacto Escobar, por medio de cada situación. Por eso, cada una de estas mujeres también se convierte en una forma de burla del orden establecido. Pero en el fondo esa ironización es también una manera de protegerse del mundo exterior. Y cada mujer una forma de volver a sentirse tan cómodo como en el vientre materno:

Y siempre con la misma nostalgia de inacción, de corcho en el remolino; con la misma añoranza del vientre de su madre, penumbroso y caliente, rítmicamente estremecido por un bombeo de sangre fresca, suspendido en la vida como un globo en el cielo. Pero su madre no estaba ya dispuesta a recibirlo de nuevo en su matriz. Tal vez iba siendo hora de que se incorporara a la vida real.

A partir de esta afirmación, sería factible establecer muchas lecturas, ya que su madre, otra de sus mujeres, es una persona con la que está en constante conflicto y que, sin duda, influye en su forma de relacionarse con las mujeres. Doña Leonor, es seguramente la mujer que durante años le brindó toda la protección, seguridad, calma y amor que lo inmunizaban del mundo cruel y angustioso, pero también la que representaba todo aquello a lo que su espíritu se negaba. Por eso, era necesario asumir el riesgo y romper ese cordón umbilical, por duro que fuera.

3.2.4 La despreciada burguesía y la izquierda sin compromiso.

Burguesía, es necesario decirlo, no es sinónimo de riqueza material. Es decir, no todo el que tiene dinero y posesiones es un burgués, pues la burguesía es una forma de la mentalidad, una forma de ser mediocre, que puede tener desde un rico hasta un pobre. Es un hecho conocido que Gustave Flaubert, afirmó siempre que los burgueses *“eran humanos*

superficiales de ideas recibidas, egoístas e incapaces de usar la creatividad para otra cosa que no fuera su lucro personal”, y era eso justamente lo que Escobar odiaba.

El espacio burgués de su casa de infancia le resulta pesado porque en él se concentra todo el trasfondo mental de su madre en el que prima una forma de pensar que a Escobar irrita.

Un el vestíbulo reinaba un olor denso a maderas encerradas, perfumadas. El olor de su infancia.

Atravesó salones, precedido por una Evelia excitadísima que intentaba trotar. El brillo suave de los entablados, los altos cuadros ennegrecidos con sus marcos dorados, los muebles tapizados con escenas desvaídas de caza, las alfombras mullidas, las pesadas cortinas, los espejos oscuros que repetían borrosamente su silueta en la penumbra. En el ancho y hondo salón del fondo el sol entraba a chorros por los ventanales, dibujando cuadrículas de sombra en el piso, en los profundos sillones de cuero oscurecido por los años, en las mesitas negras cargadas de porcelanas de perros y de caballos de bronce encabritados. Al otro lado de la luz, al fondo, la chimenea encendida rugía como una fragua. Las paredes tapizadas de libros empastados en piel que nadie leería nunca, de retratos de gente que todo el mundo había olvidado, amarillentos en el brillo apagado de los marcos de plata. Su abuelo de uniforme, su padre con el meñique rígido, su hermano Focioncito con los rizos dorados de la primera comunión, viejas tías que eran jóvenes de lazo en el cabello, tíos abuelos de levita y cuello de pajarita, con blancas pecheras duras, con negros ojos de sombra. Junto a la chimenea, su madre envuelta en chales negros hundida en su sillón, con el alto mechón de pelo casi blanco coronando su rostro como el copete de una cacatúa. Le dio un beso en la mejilla, aspirando el antiguo perfume de lavanda, de manzanas.

- ¡Mijo!

- Mamá.

Ernestico Espinosa, vaso en mano, le daba fuertes palmadas en la espalda.

- *Ala, Ignacio, qué gusto verte por acá.*

Monseñor Boterito Jaramillo le tendía para un beso su anillo de prelado en su mano regordeta, sonriendo complacido. Escobar la tocó apenas con los dedos, recordando que tenía cáncer en la lengua. Un viejecito ligeramente bamboleante le tendió su mano huesuda.

- *¿Ricardito?*

- *Es que... es que me puse lentes de con- contacto - explicó Ricardito con una risita. Se llevó un vaso a los labios ávidos. Le temblaban las manos.*

- *Ricardito se ha vuelto de una coquetería repugnante, ya de viejo -dijo doña Leonor, y Ricardito dejó escapar grandes risas nerviosas. Ernestico Espinosa llamó de lejos, perfumado, ondulado, con parches de gamuza en las coderas del saco:*

- *Ala, Ignacio, ¿qué te tomas?*

Escobar miró a su madre con reproche. ¿Con qué derecho ese cardiólogo impertinente distribuía su trago? Doña Leonor alzó los ojos al cielo.

Ese ambiente, que se le antoja falso y que tanto detesta, además de tener que lidiar con su madre, con los comentarios acerca de su oficio de parte de las amistades de ella, con sus tíos, con otros familiares molestos, con Monseñor, con Ricardito, tener que oír insultos de la clase de: *¿Sabe lo que es usted? ¡Un burgués! ¡Eso es lo que es usted, un burgués, como todos nosotros! (p. 541)*

... en fin, el hecho de tener que pretender con el fin de no entrar en discusiones sin sentido, es la razón por la cual nunca va a visitar a su madre. Ese no es su hábitat, de hecho es un espacio amenazante para él.

En el texto titulado “Sin remedio: de la soledad, la simulación y el desarraigo”, Jaime Eduardo Jaramillo explica que:

Ignacio Escobar permanece ajeno, distante y escéptico, sin poder compartir intelectual, política o afectivamente, valores, opiniones e intereses que ya no puede sentir como suyos, apareciendo muchas veces como una incómoda voz discordante, por más que, al mismo tiempo, sabe que no puede, ni quiere en el fondo, romper una cómoda dependencia económica que mantiene su particular ambivalencia, construida de rechazos ostensibles y de adhesiones más o menos vergonzantes, hacia una madre simbiótica y posesiva y hacia una familia y una clase social que no dejan, a pesar de todo, de considerado entre los suyos.

De igual forma, lo pone en una situación de disputa tener que enfrentar a sus amigos con los que, de vez en vez, se reúne improvisadamente, reuniones que terminan en una suerte de tertulia en las que se discute sobre las mujeres, el matrimonio, el compromiso, la libertad, la burguesía y la clase obrera, alrededor de un tablero de ajedrez o de unos tragos. Sus amigos, o al menos gran parte de ellos se dicen de izquierda, pero Escobar se convierte en objeto de crítica porque lo consideran pedante, incapaz de comprometerse, desequilibrado (*-Por Dios, Ignacio, eres de un egoísmo perfectamente monstruoso! - El egoísmo no es monstruoso. Es perfectamente natural.*” (p. 112)) Escobar los provoca, los prueba, los burla con ironías.

Para Jaramillo, Escobar,

(...) constituye de modo más específico todo un movimiento de índole tanto política, como social y cultural que podemos caracterizar genéricamente como la "izquierda", que llenó toda una época reciente, subsumiendo en particular una juventud perteneciente a la clase media urbana emergente, que pretendía así encontrar su identidad generacional y política, insurgiendo de modo especial, precisamente contra ese país que desfila, retratado con trazos tan punzantes y descarnados, en la descripción que se hace del ambiente familiar que rodea a Ignacio Escobar. Es esa izquierda de raigambre especialmente intelectual y urbana, la cual constituye toda una subcultura o, más precisamente, una tentativa de gestación de una contracultura (...)

Todo el ambiente de la novela gira en torno al rechazo de todo aquello que no tiene un sustento espiritual lo suficientemente sólido por ambicionar todas las maravillas e ilusiones del capitalismo, del mundo moderno, pero también las inconsistencias al interior de los grupos de oposición. Esto es para Escobar objeto de su más profundo rechazo. Por eso no tiene ningún interés en conseguir un trabajo “serio”, mucho menos en aceptar la invitación a trabajar en un banco. Pero tampoco de convertirse en un matón por seguir las ideas de izquierda, porque realmente para él esa tampoco es la idea. Cualquier extremo es perjudicial.

Escobar es un artista, un escritor, y esto es para él suficiente, así ninguna de las personas a su alrededor lo entienda.

3.2.5 El mal es sin remedio

Sin duda, esa posición lo pone en conflicto, no sólo con el mundo exterior y todo aquello que niega su esencia, sino además consigo mismo. Desde el comienzo de la novela, puede verse un Escobar poseído por la melancolía, condenado a la zozobra, devastado por la pena de no entender el mundo como es, de que el mundo no lo entienda a él.

Este panfleto que se lee en un momento determinado como parte de la historia define bastante acertadamente esa sensación que abate al protagonista:

*Síntomas que más eficiente obedecen
a la terapia
a la Reflexología Biofísica:
Timidez, complejos.
Estados de ansiedad.
Sensaciones angustiosas de muerte
Locura y desfallecimientos.*

*Temores de crítica
Enemigos de persecución.
Traumas de la pubertad.
Insuficiencias glandulares.
Inestabilidades emocionales como Tristeza, Llanto
y desesperación suicida(...)*

*Estados obsesivos y pasionales angustiosos.
Sensaciones orgánicas
de agotamiento cerebral.
Fatiga, mareos
e insomnio pertinaz.
reflejos incontrolables de rubor, sudor, temblor,
palpitaciones
y
TODAS LAS PSICONEUROSIS SEXUALES. (p. 49)*

Todas las psiconeurosis listadas hacen parte del perfil psicológico de Escobar. No porque sea un loco, ni un enfermo, sino porque dentro del orden social de la modernidad es un sujeto que no es bien visto. Esto y otras cuestiones que directamente tienen que ver con él lo desestabilizan y surge la pregunta: “¿Por qué algo en su interior, tal vez su alma, se encogía, se enroscaba, como un gusano tocado por la punta de un dedo se enrolla en una bolita dura, opaca, impenetrable, (...)?”

Escobar expone con precisión su visión de la vida, sus sensaciones generales del mundo, en uno de sus poemas. El poema se convierte así en el núcleo de la revelación, en el objeto que consigue sintetizar el significado detrás de todos sus problemas:

*El mal es sin remedio: toparnos cara a cara
con la muerte.*

*(No es fácil: muchas cosas:
ojos y sombras, cuerpos, la vanidad del arte,
aire y agua en las manos).*

*El mal es sin remedio.
Se nace para eso:
toparnos cara a cara con la muerte.*

*Tarea de soledad - ya no rutina
ni confusión, ni distracción, ni ruido.
Ahora empieza la noche, dibujando
con precisión las formas.
Tarea de soledad, inevitable.*

(p. 471)

La infancia, juega un papel fundamental en la vida de cada ser humano y determina la estructura psíquica del hombre cuando adulto. Por eso, son de gran valor las impresiones que Escobar hace de aquellos años y el intento de encontrar ahí algo que pueda ayudarlo a entender sus crisis existenciales, sus anhelos, sus frustraciones, sus defectos de carácter, etc:

(...) No era un buen poeta. No era nada, en el fondo. Y nunca había querido ser nada.

Durante toda su infancia le había irritado muchísimo la ambición insaciable de su hermano Focioncito, que quería ser de todo. Quería ser empleado de la luz, para trepar postes con garfios en los pies. Quería ser agente de la policía montada del Canadá. Quería ser dueño de un martillo neumático para perforar calles. Quería ser ciclista, chofer, camionero, policía de tránsito, conductor de una grúa. Escobar no quería ser absolutamente nada. Focioncito corría y daba saltos, y se ponía rojo del esfuerzo. Escobar se quedaba dormido en el jardín, mirando nubes, con la boca abierta. Su mamá decía (él la oía perfectamente, y ella sabía perfectamente que la oía):

- Yo no entiendo el carácter de este niño. Es un niño que no tiene carácter.

Una tía ilusionada había opinado:

- Qué niño tan poético.. .

Y así, a la larga, por inercia, había sido poeta, que es como no ser nada. Un refugio, una disculpa. Había sido poeta porque le producían horror las vibraciones de los martillos neumáticos para perforar calles, porque le daban vértigo los postes de la luz, porque le parecía espantoso tener que viajar hasta el Canadá para ser agente de la Policía Montada. Era eso, tal vez: carecía de carácter. Y si no hubiera sido por su tía ilusionada, hubiera sido diplomático.

(p. 433)

Tener carácter. ¿Qué significaba esto? ¿Convertirse en militar? ¿En político? ¿No era posible ser? ¿Simplemente ser? La idea lo persiguió siempre a sabiendas de que podía aguantar muchas cosas, pero no cambiar quién era. Y el no poder adaptarse enteramente agotaba su interior. Fina, en ese momento determinado, es sólo la excusa: *“Lo volvió a golpear su dolor. Abandonado. Se hizo café en la cocina, oyendo la interrogación obsesiva de la salsa como un clavarse repetido de navajazos en el alma: dime cómo me arranco del alma esta pena de amor, esta pena de amor, esta pena de amor. Dime cómo me arranco del alma este inmenso dolor, este inmenso dolor, esta pena de amor. . . No había nada más que decir. No era necesario añadir una sola palabra”*. (p. 411) Pero en el trasfondo, está ese mismo niño, que no tenía el dolor del abandono de Fina al cuál aferrarse, que sufría solo y lucía sin carácter, y que su tía ilusionada llamó poético.

3.2.6 Poesía, palabras, escritura: las cosas son iguales a las cosas

Bogotá, las mujeres, el oprobio de la burguesía, las contrariedades de la vida moderna, las psiconeurosis y todos los conflictos existenciales que estos generas hacen que Escobar tenga la necesidad de canalizar esa energía a través del arte de la creación poética. Sin duda, también le son útiles, la marihuana, el trago, el sexo. Pero los estimulantes no son la panacea. (De nuevo, surge el tema de la ‘sublimación de los instintos’ de Freud).

A veces en tono de burla, a veces por necesidad ontológica, le escribe poemas a todo (poemas malos, poemas buenos): al sol, a una puta. Mezcla la cotidianidad de lo mundano, lo popular, con lo poético: las salchichas, la crema Eucerin.

Compone un Haikú,

(Desde antes de nacer

(parece que fue ayer)

están muer-
tos).

que como dice Jaramillo,

es su poesía-leya, que aparece como un ominoso, premonitorio y recurrente leit motiv, a través del decurso novelístico que relata los últimos meses de su vida. El triunfo de su porción fanática, por demás, se halla inscrito ya en los seres que viven vidas prestadas o añorantes y, con ello, falsas y fantasmales, comenzando por su propia madre, nostálgica de una juventud y de una vida pasadas, de las cuales las reuniones familiares parecen convertirse en un ritual de recuerdo y actualización.

Impulso de muerte y aniquilamiento propios, que Ignacio Escobar parece reencontrar, bajo otras máscaras, en esa izquierda, a la cual busca aunarse en un momento dado, con un impulso gregario que pretende hacer frente a su soledad y aislamiento y al desasogante sin sentido de su vida..

Escobar, por su parte, afirma que este es “*un haikú colombiano. Aproximativo, de oídas. Una simulación de haikú. Del mismo modo, ustedes no son revolucionarios: son revolucionarios colombianos*”. (p. 102) en una respuesta aguda e inteligente a sus provocadores.

El otro *leit motiv* en la novela es “Las cosas son iguales a las cosas”: ¿Qué quiere decir con esto? Exactamente eso. El residuo de un proceso mental que tiene como resultado esa noción. Es el producto de problematizar la escritura:

La inercia siempre vence. Inertia omnia doblegat. Un buen epígrafe para un poema. Ah, pero otra vez el tedio de un poema... Un buen epitafio: inertia omnia doblegat, o algo por el estilo. No más poemas, no más reproducciones de las cosas, no más. Reproducir reflejos, reiterar con espejos los espejos – había escrito en algún parte, en algún poema. Ciego afán de simetría, o alguna cosa así. Se miró en la pared, y de rebote le llegaron palabras: Las cosas son iguales a las cosas:/ Luz en la luz, memoria en la memoria. (p. 119)

Para Escobar, la escritura es un espacio de reflexión, de refugio, de terapia, de reencuentro con su ser interior, con sus miedos, anhelos, dudas. Por eso es una terapia. Por eso no puede dejar de escribir, así sean letras de poca calidad, pero escribir para decantar los monstruos. Por eso en su peor momento, cuando los ladrones se han llevado todo, Finalo ha abandonado para siempre, Ángela también, y todo parece perdido, sólo hay una cosa

que lo salva: el *Cuaderno de hacer cuentas* de Circuncisión. Escobar está en una isla pérdida y lo único que tiene es un papel y un lápiz, y eso es lo único que necesita.

Papeles doblados o enganchados con grapas, versos sueltos garabateados en una esquina de periódico, en el margen de otros versos, un cuaderno de resorte lleno de breves prosas poéticas, ecológicas. Lo invadía un rubor retrospectivo. Esbozos de sonetos. En una época había practicado con tesón el soneto. Versos automáticos de su época surrealista, versos enigmáticos de su época simbólica. El comienzo de un poema épico sobre Bogotá. No podía ser que toda su vida se la hubiera pasado escribiendo los mismos versos. Recortes de periódico, una admirable receta de cocina de lubina a la sal que era casi una oda anacreóntica. Notas para artículos (en una época publicaba artículos en suplementos literarios). Dos versos sueltos en un papel, que le gustaron: las cosas son iguales a las cosas / luz en la luz, memoria en la memoria. No le parecieron suyos. Una larga lista de pelajes de toro: bragado, entrepelado, barcino, zaino, lombardo, bocinero, ensabanado, gateado, jabonero, galano, tozalbo, sirgo, capirote, sardo, cárdeno, meco, meleno, caribello. . . Nunca conseguirían sus propios versos alcanzar esa perfecta sonoridad precisa, necesaria. Carpetas rojas y grises rebosantes de versos. Fina las había empezado a ordenar alguna vez. (Fina no volvería). Ah, sí, el poema de los ojos de Fina. Le molestó encontrarlos: no se los había llevado con su ropa.

*Tus ojos son dos barcos
en el agua profunda.
Tus ojos son el agua
clara y profunda.*

*Agua y agua cambiante.
Tus ojos no los tiene
mi niña nadie
mi niña nadie.*

(p. 431)

La literatura son los papeles doblados con versos sueltos, el poema a los ojos de Fina, los recortes de periódico, las notas para artículos. Escobar es un escritor de corazón, más que de profesión.

3.2.7 Notas finales

A manera de cierre es importante entender que más allá de los temas a través de los cuáles se ha abordado la novela, hay una unidad que se da en el hecho de que, como dice, Campo Ricardo Burgos López en su artículo “Una lectura deconstructiva de *Sin remedio*” la creación de Caballero, “*ejemplifica aquello que afirma y por tal razón termina autodenunciándose*”; “*ya incluye las aproximaciones críticas que sobre él se han*

efectuado”; y “*retrata la existencia en tiempo de modernidad*”. El lector, tanto como el autor y su protagonista entran en el juego, y es allí donde es una novela moderna con importantes rasgos posmodernos.

En alusión a la última escena en una corrida de toros, le preguntaban en una entrevista a Caballero: “*¿Quién toreó a Escobar?*”. Ante lo cual responde:

El mundo, la vida. A Escobar se le pasan las cosas, lo pican, lo puyan, lo joden como joden los niños a ese toro. Al final, terminan matándolo. Poco importa quién sea, siempre es alguien. En realidad lo que le sucede a un toro en una plaza es una metáfora de lo que le sucede al hombre en la vida. Escobar sale seguro de sí mismo, como sale el toro, y acaba dándose cuenta que quien controla la situación no es él.

Conclusiones

¿Es *Sin remedio* el *De sobremesa* del siglo XX? A partir de la lectura de ambas novelas, de su comparación y del estudio del marco conceptual e histórico que hay tras ellas, es posible afirmar que efectivamente existe un vínculo entre las dos, que las acerca y que genera equivalentes considerables.

Por un lado, está el hecho de que ambas son posibles dentro del espacio de la modernidad. El siglo XIX (en el cual José Asunción Silva escribió *De sobremesa*, entre los años 1886 y 1887) y el siglo XX (en el que hizo lo propio Antonio Caballero, entre 1976 y 1984) fueron el tiempo de mayor esplendor de esta coyuntura histórica que causó grandes estragos en la base social, cultural y estética de la humanidad. Los personajes que las protagonizan son artistas que vivieron la intranquilidad de pertenecer a una época en la que su espíritu no podía más que sentirse marginado; esa fue su maldición (la misma que sufrieron los poetas malditos en su momento). Un estado permanente de crisis, inevitable consecuencia de la modernidad. La escritura fue su forma de manifestar ese descontento, esa sensación de amargura que era una constante en su estar en el mundo, haciendo que las novelas se convirtieran en la expresión máxima de esa agitación.

A pesar de que existen otras novelas colombianas con características similares, el desarrollo de estas dos fue coyuntural en su respectivo siglo, casi epopéyico, es decir, ambas son muestras maestras del caso.

A grandes rasgos, se puede decir que se parecen porque en las dos la escritura y la autocrítica son temas esenciales; porque narran la vida de personajes con un perfil psicológico semejante; que pertenecen a la misma clase social; que tienen un estilo de vida similar (son hombres solteros, incapaces de amar, seductores, rebeldes, dedicados a la escritura y a la contemplación de todas las formas del arte); que viven en un ambiente burgués; que luchan contra sí mismos y contra su propio mundo; que sufren. Además está el hecho de que los protagonistas, son alter egos de sus creadores.

Realmente la gran revelación después de terminado el ejercicio de análisis, no es que *De sobremesa* sea tal cual la expresión de *Sin remedio*, porque evidentemente los tiempos cambian; y sin embargo, al parecer no lo suficiente como para permitir que el camino a elegir sea otro que el de intentar entrar en las contradicciones de la vida moderna para entender mejor el mundo. En la forma de asumir estas contradicciones y de entrar en el juego para no salir perdiendo está el descubrimiento de lo que es esencial en ambos textos.

Apropiadas como lecciones aprendidas las premisas “todo lo sólido se desvanece en el aire” y “la vida es un mal sin remedio”, Fernández y Escobar encontraron la manera de impedir que estallara en sus vísceras la bomba de las catástrofes interiores. Por un lado, decidieron emprender vuelo y viajar, físicamente, sí, pero sobre todo, hacia su interior. Explorando se encontraron con más demonios y densas oscuridades de las que presupuestaban. Roberto Bolaño dijo alguna vez que “*La literatura se parece a las peleas de los samuráis, pero un samurai no pelea contra un samurai: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es literatura*”. Y es que gracias a este enfrentamiento dejaron un legado plasmado en las letras, pues la confrontación se dio a través del ejercicio narrativo.

Fue muy interesante descubrir la importancia de la narración en este proceso, como sustituto, además, de la exhumación de penas en el sofá del psicoanalista. Cuando a Antonio Caballero le preguntaron si tenía predefinida la arquitectura de la novela, este contestó: “*No. Lo que quería era escribir un cuento sobre el oficio que implica escribir un poema, eso me obligó a que el personaje fuera un poeta y después las circunstancias fueron forzándose por sí mismas. Yo no quería escribir una novela de quinientas páginas, quería escribir un cuento de cincuenta*”. (p. 143) La extensión, se da justamente, debido a que narrar es terapéutico, y entre más inquietudes, más preocupaciones, más aflicciones y mortificaciones, más larga la sesión.

Se suicidó Silva, pero vive Caballero. A lo mejor, y a pesar de todo, a pesar de que la modernidad no tiene freno, el artista se hace más fuerte. Ojala, no por eso, menos sensible, menos creativo, menos iluminado y el mundo de las letras pueda seguir encontrando el deleite de interiores excéntricos exteriorizados a través de la pluma y el papel.

Bibliografía

- Arévalo, G.A. (1997) *De sobremesa: el sufrimiento de ser moderno*, Bogotá, Panamericana.
- Baudelaire, C. (1857), *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra.
- Baudelaire, C. (1995), *El pintor de la vida moderna*, Bogotá, El Áncora.
- Berman, M. (2006), *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo Veintiuno.
- Birkerts, S. (1999), *Elegía a Gutenberg el futuro de la lectura en la era electrónica*, Madrid, Alianza.
- Burgos López, C.R (1996, ene- jun) “Una Lectura Deconstructiva de Sin Remedio” Cuadernos de Literatura Vol. 2, no. 3
- Caballero, A. (2004), *Sin remedio*, Bogotá, Alfaguara.
- Freud, S. (1997), *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza.
- Goethe, J. W. (2001) *Fausto*, Madrid, Sopena.
- Gutierrez Girardot, R. (1996, oct-dic), *Modernismo*, Casa de las Américas Vol. 37, no. 205, pp. 23-29
- Herrera Muñoz, M.F. (2008) Entrevista a Antonio Caballero. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. N° 38 Universidad Complutense de Madrid.
- Jameson, F. (2004), *Una modernidad singular ensayo sobre la ontología del presente*, Barcelona, Gedisa.
- Jaramillo. J.E. “Sin remedio: de la soledad, la simulación y el desarraigo” Revista Colombiana de Sociología, N° 1, Vol. 5 Universidad nacional de Colombia.
- Kernan, A. (1996), *La muerte de la literatura*, Caracas, Monte Ávila.
- Kundera, M. (1987), *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets.
- Maya, R. (1961), *Orígenes del modernismo en Colombia*, Bogotá, Imprenta Nacional.
- Ong, W. (1987), *Oralidad y escritura tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.

Orjuela, H. (1976), *De sobremesa y otros estudios sobre Jose Asunción Silva*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Pineda, A. (1990) *Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana de finales del siglo XX*. Bogotá, Tercer Mundo.

Pizarnik, A. (1968), *La extracción de la piedra de la locura*, Buenos Aires, Sudamericana.

Ramos, R. (2001), *Narrativas contadas, narraciones vividas*, Barcelona, Paidós.

Restrepo, F. (2004, 2 de mayo) “20 años de los mismo”, Revista Semana.

Rodríguez, J.A. *Examen de la metaficción en algunas novelas colombianas recientes*. en:http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/jar_metaficcio_n/intro.html

Rodríguez, J.A. (1995) *Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela colombiana*. Bogotá, Instituto de Investigaciones Signos e Imágenes.

Rodríguez, J.A. (1996, ene-jun), “Mundo como escritura en *De sobremesa*”, en *Cuadernos de Literatura* Vol. 2, no. 3, pp. 33-45.

Rodríguez, J.A. (2004) *Para el estudio y disfrute de las narraciones: narratología*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.

Sábato, E. (1997), *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, Seix Barral.

Silva, J.A. (1997), *De sobremesa*, Bogotá, Panamericana.

Torres Guerrero, A.O (2004) *Una larga cita sin remedio con la noche bogotana* Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Villanueva Collado, A. *Marie Bashkirtseff, José Asunción Silva y De Sobremesa:*

¿Patología o intertextualidad? En:
<http://www.lehman.edu/ciberletras/v12/villanuevacollado.html>

Williams, R. (1998) *Postmodernidades latinoamericanas: La novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Peru y Bolivia*. Bogotá, Fundación Universidad Central.